

REFLEXÕES SOBRE UMA PAISAGEM INSULAR

Relatório de Projeto
para a obtenção de Grau de
Mestre em Pintura

Sob a orientação de:
Professora Doutora Sílvia Simões

Carolina Correia Vieira
Porto, 2018

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, à minha orientadora Sílvia Simões, por toda a paciência, dedicação, boa disposição e incentivo ao longo deste projeto. Ao professor Francisco Laranjo pelo acompanhamento no atelier, pela disponibilidade e pelos seus contributos sempre oportunos. Aos colegas e amigos que encontrei na FBAUP e no Mestrado em Pintura, que souberam criar um bom ambiente de trabalho, de cooperação, de partilha e de amizade e com os quais pude contar em todas as ocasiões. Esta etapa não teria sido tão gratificante sem eles.

À Sara e à Liliana por terem sido a minha família durante seis anos. Por todo o apoio, carinho, incentivo nos bons e nos maus momentos e pela amizade que será para a vida.

Por fim, e mais do que consigo dizer por palavras, agradeço à minha irmã, à minha avó e aos meus pais, por acreditarem sempre em mim, por todo o amor que me dão e por aguentarem sempre a distância com ânimo.

ABSTRACT

This work exposes the research process that supports our artistic project and explores the different challenges that are inherent to the formalization of painting. *“Reflections on an insular landscape”* spurs out of an interest in understanding how landscape – and its subsequent visual representation – is influenced by the geographical spaces in which we, as humans, live and move.

The island as object gives us a starting point to think about our own personal experience. First, and through a social-historic contextualization, it is possible to understand how prolific the role that islands play on the universal imagination, literarily and artistically, is. Secondly, it is the island as a space that enhances phenomena, that will help to focus our research on landscape depiction and motivate an observation about the relations that landscape itself makes between sight and mind.

Our work also briefly speculates on the influence of the cinematographic image as a visual reference for the painting process, as well as on the use of landscape as a carrier of emotion.

Key words: landscape, insularity, painting, cinematographic image, perception

RESUMO

O presente relatório expõe o processo de investigação que serve de apoio ao projeto artístico e explora os diferentes desafios inerentes à formalização da pintura. *“Reflexões sobre uma paisagem insular”* parte de um interesse em entender de que forma é que a paisagem – e a sua consequente representação pictórica – é influenciada pelos espaços geográficos nos quais vivemos ou nos movimentamos.

A ilha enquanto objeto dá-nos o mote para pensarmos sobre a nossa experiência pessoal. Primeiro, e através de uma contextualização histórico-social, é possível entender quão prolífero é o papel das ilhas no imaginário universal da humanidade, em termos literários e artísticos. Em segundo, ilha enquanto espaço acentuador de fenómenos serve-nos para focar a pesquisa teórico-prática sobre a representação da paisagem e motivar uma reflexão sobre as relações que esta estabelece entre o olho e a mente.

O trabalho aborda também a influência da imagem cinematográfica enquanto referência visual para a construção da pintura, refletindo sobre a utilização da paisagem como transmissor de emoção.

Palavras-chave: paisagem, insularidade, pintura, imagem cinematográfica, percepção

ÍNDICE

Introdução	15
PARTE I	20
1. “O Paraíso é uma ilha. E o Inferno também.”	
1.1. Expectativas de paraíso	23
1.2. As ilhas mentem: as inevitáveis circunstâncias da insularidade	26
2. A ilha como laboratório	
2.1. A experiência da paisagem. Laços e construções culturais	28
2.2. A percepção do território. Relações entre o corpo, o olhar e o lugar	30
3. Realidade ampliada	
3.1. O sublime romântico. Friedrich, Turner e Carneiro.	32
3.2. O “quase-sonho”. Biberstein, Doig, Andersson	35
PARTE II	40
4. Distância e conexão: olhar para dentro através da paisagem	
4.1. Imagem em movimento: a paisagem como intenção	43
5. O processo	
5.1. <i>Setting the mood</i> : a limitação cromática na criação da imagem	47
5.2. O suporte como instigador de possibilidades	49
5.3. <i>Seeing in-between</i> : a construção da pintura através da matéria translúcida	51
Considerações finais	55
Bibliografia	59
Anexos	
Livro de projeto	64

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1 - Ilha Atlasov [Gateway to Astronaut Photography of Earth]. (n.d.). Consultado a 7 de fevereiro, 2018, em https://eol.jsc.nasa.gov/SearchPhotos/photo.pl?mission=ISS020&roll=E&-frame=10673 (Fotografia datada de 6 de setembro, 2009)	pág. 25
Fig. 2 - Ilha Tikopia [Gateway to Astronaut Photography of Earth]. (n.d.). Consultado a 7 de fevereiro, 2018, em https://eol.jsc.nasa.gov/SearchPhotos/photo.pl?mission=ISS002&roll=E&-frame=6451 (Fotografia datada de 24 de maio, 2001)	pág. 27
Fig. 3 - Ilha Takuu [Gateway to Astronaut Photography of Earth]. (n.d.). Consultado a 7 de fevereiro, 2018, em https://eol.jsc.nasa.gov/SearchPhotos/photo.pl?mission=ISS002&roll=E&-frame=5632 (Fotografia datada de 23 de abril, 2001)	pág. 27
Fig. 4 - Ilha Decepção [Gateway to Astronaut Photography of Earth]. (n.d.). Consultado a 7 de fevereiro, 2018 em https://eol.jsc.nasa.gov/SearchPhotos/photo.pl?mission=ISS029&roll=E&-frame=41836 (Fotografia datada de 4 de outubro, 2011)	pág. 27
Fig. 5 - Gronelândia (screenshot) (s.d.). Consultado a 10 de fevereiro, 2018. no software Google Earth.	pág. 29
Fig. 6 - Deserto Kalahari, África do Sul (screenshot) (s.d.). Consultado a 10 de fevereiro, 2018. no software Google Earth.	pág. 29
Fig. 7 - Edvard Munch, <i>Moonlight</i>, (1895), óleo sobre tela, 93 x 110 cm. Nasjonal Museet, Oslo. Consultado a 5 de maio, 2018, em http://www.nasjonalmuseet.no/en/collections_and_research/our_collections/edvard_munch_in_the_national_museum/Moonlight,1895.b7C_wljWYM.ips	pág. 30
Fig. 8 - Valdemar Schønheyder Møller, <i>Sunset. Fontainebleau</i>, 1900, óleo sobre tela, 139,7 x 111 cm. Statens Museum for Kunst, Copenhagen. Consultado a 7 de maio, 2018, em http://www.smk.dk/en/about-smk/press/press-photos/presse-udstilling/japanomania-1875-1918/	pág. 30
Fig. 9 - Negoro Raizan, <i>Nacht in Shinagawa</i>, 1922, xilogravura sobre papel, 37,2x23,7 cm. Rijksmuseum, Amsterdão. Consultado a 12 de abril, 2018 em https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-1996-41	pág. 32

pág. 33	Fig.10 - Caspar David Friedrich, <i>Monge sobre o mar</i>, 1808-1810, óleo sobre tela, 110 x 171,5 cm. Alte Nationalgalerie, Berlim. Consultado a 5 de maio, 2017 em http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection_lightbox.\$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=S-collection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=1&sp=3&sp=Slightbox_3x4&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=2	
pág. 33	Fig.11 - Barnett Newman, <i>Canto VII</i>, 1963, litografia sobre papel, 41 x 40,3 cm. MoMA, Nova Iorque. Consultado a 7 de maio, 2018 em https://www.moma.org/collection/works/14609	
pág. 34	Fig.12 - J. M. William Turner, <i>Snow Storm: Hannibal and his Army Crossing the Alps</i>, 1812, óleo sobre tela, 146 x 237,5 cm. Tate Britain, Londres. Consultado a 9 de maio 2018 em http://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-snow-storm-hannibal-and-his-army-crossing-the-alps-n00490	
pág. 35	Fig. 13 - J. M. William Turner, <i>Study of a castle by a lake</i>, c. 1824, aguarela sobre papel, 15,9x23,4 cm. Consultado a 11 de abril, 2018 em http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/impressionist-modern-art-day-sale-l14004/lot.141.html	
pág. 35	Fig. 14 - António Carneiro, <i>A Vida: Esperança, Amor, Saudade</i>, c. 1899-1901, óleo sobre tela, 238x140 cm (painel central) e 209x111 cm (painéis laterais). Fundação Cupertino de Miranda, Porto. Consultado a 19 de abril, 2018 em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ant%C3%B3nio_Carneiro_-_A_vida.jpg	
pág. 35	Fig.15 - António Carneiro, <i>S/ título</i>, 1915, grafite e aguarela sobre papel, 24,3x54,6 cm. Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa. Consultado a 19 de abril, 2018 em https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/stitulo-152704/	
pág. 36	Fig. 16 - Michael Biberstein, <i>E-Piece</i>, 2002, acrílico sobre tela, 320x260 cm. Hess Collection, Napa, Califórnia. Consultado a 30 de março, 2018 em http://www.michaelbiberstein.com/pt/works/E-Piece	
pág. 37	Fig.17 - Peter Doig, <i>Echo lake</i>, 1996, óleo sobre tela, 230,5x360,5 cm. Tate Modern, Londres. Consultado a 13 de abril, 2018 em http://www.tate.org.uk/art/artworks/doig-echo-lake-t07467	
pág. 37	Fig.18 - Peter Doig, <i>White Creep</i>, c. 1995-1996, óleo sobre tela, 290x199 cm. Consultado a 13 de abril, 2018 em https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/doig_white_creep.htm	
	Fig.19 - Mamma Andersson, <i>Memory Bank</i>, 2011, mixed media sobre painel de madeira, 116x167 cm. Consultado a 13 de abril, 2018 em http://www.gallerimagnuskarlsson.com/sites/gallerimagnuskarlsson.com/files/styles/gallery-expanded/public/work/MA1101.jpg?itok=lZ3gmaAF	pág. 37
	Fig.20 - Mamma Andersson, <i>Doldrums</i>, 2011, mixed media sobre painel de madeira, 107x195 cm. Consultado a 13 de abril, 2018 em http://www.gallerimagnuskarlsson.com/sites/gallerimagnuskarlsson.com/files/styles/gallery-expanded/public/work/MA1102.jpg?itok=9jxPyfna	pág. 38
	Fig. 21 - Carolina Vieira, <i>Luzes:17h</i> (25 de dezembro, 2017).	pág. 43
	Fig. 22 - Ingmar Bergman. <i>Smultronstället</i> [film still], 1957. Suécia: Arthaus Filmverleih.	pág. 45
	Fig. 23 - Ingmar Bergman. <i>Smultronstället</i> [film still], 1957. Suécia: Arthaus Filmverleih.	pág. 45
	Fig. 24 - Ingmar Bergman. <i>Smultronstället</i> [film still], 1957. Suécia: Arthaus Filmverleih.	pág. 45
	Fig. 25 - Carolina Vieira, <i>Sem título</i>, 2016, acrílico e guache sobre tela, 50x50 cm.	pág. 46
	Fig. 26 - Carolina Vieira, <i>Escape window (2)</i>, 2018, acrílico sobre lona, 28x24 cm.	pág. 46
	Fig. 27 - Andrei Tarkovsky, <i>Solaris</i> [film still], 1972. União Soviética: Mosfilm & Chetvyortoe Tvorcheskoe Obedinenie.	pág. 47
	Fig. 28 - Andrei Tarkovsky, <i>Solaris</i> [film still], 1972. União Soviética: Mosfilm & Chetvyortoe Tvorcheskoe Obedinenie.	pág. 47
	Fig. 29 - Andrei Tarkovsky, <i>S/ título</i>, c. 1979-1984, fotografia polaroide. Consultado a 14 de março, 2018 em https://www.gwarlingo.com/2013/the-polaroids-of-andrei-tarkovsky-the-mystery-of-everyday-life/	pág. 47
	Fig. 30 - Andrei Tarkovsky, <i>S/ título</i>, c. 1979-1984, fotografia polaroide. Consultado a 14 de março, 2018 em https://www.gwarlingo.com/2013/the-polaroids-of-andrei-tarkovsky-the-mystery-of-everyday-life/	pág. 48

pág. 48	Fig. 31 - Carolina Vieira, <i>Monochrome horizons in blue, red and yellow (1)</i>, 2018, acrílico sobre lona, 81x94 cm.	Fig. 42 - Carolina Vieira, registros da série <i>Satélite</i>, 2018, acrílico sobre lona, 15x20 cm (cada).	pág. 51
pág. 48	Fig. 32 - Luc Tuymans, <i>Double Sun</i>, 2006, óleo sobre tela, 168x142 cm. 21 Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, Japão. Consultado a 21 de abril, 2018 em https://www.kanazawa21.jp/data_list.php?g=97&d=177&lng=e	Fig. 43 - Olafur Eliasson, <i>Monochrome movie 1</i>, 2012, aguarela e grafite sobre papel, dimensões desconhecidas. Consultado a 30 de maio, 2018 em http://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK107926/monochrome-movie-1-3#slideshow	pág. 51
pág. 48	Fig. 33 - Susanne Johansson, <i>Stamsår</i>, 2016, óleo sobre painel de madeira, 42x40 cm. Consultado a 21 de abril, 2018 em http://www.susannejohansson.net/works/stamsarbark-wound.html	Fig. 44 - Petra Lindholm, <i>The Approach</i>, 2014, seda, poliéster, ink-jet e pigmento sobre madeira, 58 x 34 cm. Consultado a 29 de maio, 2018 em http://www.petralindholm.net/3.html	pág. 52
pág. 49	Fig. 34 - Registos da preparação da lona, utilização de parafina e experiência com costura.		
pág. 49	Fig. 35 - Carolina Vieira, <i>And they called it mare pacífico (3), (4) e (5)</i>, 2018, acrílico sobre lona, 21x30 cm.		
pág. 49	Fig. 36 - Carolina Vieira, <i>Variações sobre o tempo (2) e (4)</i>, 2018, acrílico sobre lona, 21x30 cm.		
pág. 50	Fig. 37 - Carolina Vieira, <i>Inner Immensity (1)</i>, 2018, acrílico sobre lona, 150x167 cm.		
pág. 50	Fig. 38 - Morris Louis, <i>Vernal</i>, 1960, acrílico sobre tela, 195,6 x 264,2 cm. Museo Naciona Centro de Arte - Reina Sofia, Madrid. Consultado a 23 de maio, 2018 em http://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/vernal		
pág. 50	Fig. 39 - Aimee Parrot, <i>Reciprocate</i>, 2015, aguarela, médio acrílico e tinta sobre calico. 52 x 42 cm. Consultado a 23 de maio, 2018 em https://www.aimeeparrott.com/works-c1d5m		
pág. 51	Fig. 40 - Registo de Helen Frankenthaler em atelier a aplicar a técnica de <i>soak-stain</i>, 1969. Consultado a 30 de maio, 2018 em https://media.gettyimages.com/photos/american-abstract-expressionist-painter-helen-frankenthaler-at-work-picture-id512079421?k=6&m=512079421&s=612x612&w=0&h=GSY44MOziLQ7Vv5Ovrdaam8GaJOUU3rpZ0MZq27Xk74=		
pág. 51	Fig. 41 - Helen Frankenthaler, <i>Flood</i>, 1967, acrílico sobre tela, 315.6x356.9 cm. Whitney Museum of American Art, Nova Iorque. Consultado a 30 de maio, 2018 em http://collection.whitney.org/object/2879		

INTRODUÇÃO

O presente relatório expõe o processo de investigação que serve de apoio ao projeto desenvolvido em atelier e cujos resultados apresentamos no final. A motivação para este trabalho parte de um interesse em entender de que forma é que a paisagem – e a sua consequente representação na Pintura – é influenciada pelos espaços geográficos nos quais vivemos ou nos movimentamos.

As pessoas aprendem a ver apenas aquilo que conhecem, e as particularidades inerentes ao lugar onde habitam diferem de país para país, de região para região. Estas particularidades têm a capacidade de influenciar a experiência visual de um indivíduo ao ponto de que quando confrontado com a tarefa de representar (por meio da pintura, por exemplo) um espaço que lhe poderá ser familiar ou completamente novo, essa representação carregará sempre a experiência, a ideologia, as circunstâncias sociais ou os filtros culturais que lhe acompanham desde que nasce. Assim, de forma a pensarmos estas questões que se prendem com a representação da paisagem e de que forma esta é influenciada pelos espaços geográficos que nos são familiares foi necessário pensarmos acima de tudo na nossa experiência pessoal.

Na sua estrutura, este relatório divide-se em duas partes –contextualização histórica e o pensamento da prática artística. A primeira parte, começa então por olhar para a ilha não só como o nosso local de origem, mas sobretudo como objeto de estudo. Começamos por contextualizar o papel que as ilhas têm vindo a representar no imaginário universal da humanidade recorrendo a exemplos históricos e literários.

A ilha enquanto espaço limitado, desperta um fascínio e uma atração por um estilo de vida que é em parte realidade, mas é maioritariamente mito ou construção cultural. As ilhas têm um papel enraizado nos sonhos e nas expectativas da humanidade, que é atraída pela ideia de que se um lugar ideal existisse seria possível começar uma nova vida, longe das pressões do mundo real. Não é assim de

“Primeiro, os sinais vieram da minha intuição: esta é a tua paisagem, Bergman. Corresponde às tuas crenças mais íntimas sobre formas, proporções, cores, horizontes, sons, silêncios, luzes e reflexos. Aqui está a segurança. Não perguntes porquê, quaisquer explicações tornam-se tolas depois de as racionalizarmos. Por exemplo, na tua profissão, procuras simplicidade, proporção, tensão, relaxamento, respiração. A paisagem de Fårö dá-te tudo isso em abundância.” (Ingmar Bergman, s.d.)

espantar que sociedades utópicas ou imagens do paraíso são por norma representados por uma ilha.

O fascínio pelos espaços insulares já na Grécia Antiga se manifestava, servindo as ilhas como espaços-chave no mundo atlântico. Aqui a Odisseia de Homero apresenta-se como exemplo mais flagrante, não esquecendo contudo, os contos da mitologia grega ou nórdica que continuam a povoar a imaginação universal da Humanidade e a exercer influência sobre múltiplas obras literárias que lhes precederam no tempo.

Já a partir do século XV com o apogeu dos descobrimentos europeus os relatos vindos das viagens marítimas e do encontro de novas terras reforçam a presença das ilhas na literatura e no imaginário da época. *Utopia* (1516) e *Os Lusíadas* (1572) são exemplos que importam salientar precisamente por se espelharem as preocupações da época.

Hoje as ilhas continuam a povoar os nossos desejos de fuga do quotidiano, longe dos problemas das sociedades modernas, alimentando a ideia de que são espaços fora do tempo, expectativas do paraíso. Mas estas expectativas de paraíso não são mais do que isso: expectativas. E como é o caso com quase todas as expectativas elas são superadas para o bem ou para o mal por algo incontornável, a realidade.

As inevitáveis circunstâncias da insularidade – a distância, o isolamento físico – imprimem as suas consequências nas vidas e no comportamento humano. A dualidade simbólica que as ilhas carregam - paraíso ou exílio, segurança ou medo, liberdade ou isolamento – são abordadas de forma breve recorrendo a alguns exemplos do campo da literatura de viagem (Brandão, 2011; Schalansky, 2012).

Também nos debruçamos sobre o conceito de ilha como laboratório. A ilha, enquanto espaço acentuador de fenómenos, dá-nos o mote para focar a pesquisa teórico-prática sobre a representação da paisagem que referimos inicialmente, motivando a reflexão sobre a experiência da paisagem e as relações que esta estabelece entre o olho e a mente. A Pintura entra então como linguagem que nos ensina a olhar e a valorizar o que o mundo natural tem para nos oferecer. As diferenças perceptivas e visuais, presentes na representação de

paisagem, entre a arte oriental e ocidental ilustram esse processo complexo de mediação da sensação. O interesse por um tipo de arte que explorasse conceitos como o sublime, a imaterialidade, a impermanência e a alteridade do mundo e da consciência humana é exaltado pelo advento do movimento romântico, influenciado precisamente pela entrada de ideias do Este no Oeste.

É também importante mencionar que é a mentalidade romântica que torna apelativa a ilusão de isolamento inerente às ilhas e é também ela que transforma os penhascos agrestes, os abismos sinuosos ou a infinidade do mar em expressões do sublime. Como referências visuais destacamos por um lado Friedrich (1774-1840), Turner (1775-1851) e Carneiro (1872-1930), devido à procura por uma pintura que se interessa pelos aspetos emocionais transmitidos pela paisagem, e por outro Biberstein (1948-2013), Doig (n. 1959) e Andersson (n. 1962), que se preocupam com estes aspetos deixados pelo legado do Romantismo, mas que os pensam na contemporaneidade.

A segunda parte deste relatório debruça-se sobre o trabalho prático desenvolvido em atelier, que começa por abordar a influência da imagem cinematográfica enquanto referência visual para a construção da pintura. Para tal reflete sobre a presença da paisagem como transmissor de emoção, com Ingmar Bergman (1918–2007) e Andrei Tarkovsky (1932–1986) a aparecerem como exemplos de realizadores que empregam a paisagem ao serviço da narrativa cinematográfica.

O último ponto deste relatório descreve as várias etapas do processo e dos diferentes desafios inerentes à formalização da pintura, tais como a definição de uma gama cromática apropriada, as possibilidades oferecidas pelo suporte da pintura, assim como a aplicação da tinta na sua superfície.

Existe ainda em anexo, o livro de projeto, ferramenta complementar ao relatório, que contem os trabalhos desenvolvidos bem como o seu contexto expositivo.

Nota ao leitor

As citações utilizadas no presente relatório que são originalmente escritas noutra língua que não português foram traduzidas pela autora de forma a não haver uma quebra de fluidez no texto. No entanto existem algumas exceções nas quais as citações originais são mantidas, quer pelo seu carácter poético ou por acharmos que qualquer tradução lhes retira o significado dado pela língua de origem.

PARTE I

1. O Paraíso é uma ilha. E o Inferno também.

1.1. Expectativas de Paraíso.

Diz-se que existe nas ilhas uma qualidade inefável, que provoca fascínio e atração a quem as visita, mesmo que essa visita tenha sido feita apenas através das páginas de um livro. Ao longo dos tempos, as ilhas têm figurado nos ideais da humanidade como locais de renovação e descarga de emoções, plataformas do paraíso ou espaços de peregrinação religiosa. Sobre elas paira a possibilidade de novos começos e o corte físico e emocional com o passado.

Segundo Baldacchino (2012), existe uma tradição que persiste – pelo menos desde a Antiguidade clássica – que atribui às ilhas um papel fundamental para o funcionamento económico, social e político dos mundos Mediterrânico e Atlântico. No imaginário da literatura clássica, lembramo-nos do mundo insular imortalizado na Odisseia, de Homero, da mítica e utópica Atlântida ou da ilha Thule, o ponto que marca o fim do mundo conhecido. A presença das ilhas enquanto espaço frequentemente utópico/distópico, enquanto mito ou ícone na literatura, explora e cria conexões entre aquilo que é a realidade cultural e social do mundo continental e o que é imaginário.

A partir do século XV, e com o advento dos descobrimentos europeus, os oceanos transformaram-se no palco de encontro de mundos, e as ilhas nos elementos intermediários entre o alto-mar e os continentes. A coroa portuguesa - assim como outras potências europeias - fez das suas ilhas atlânticas, espaços de acolhimento e repouso a navegadores e náufragos, porto abastecedor de bens e mercadorias para as suas frotas marítimas, bem como utilizou os seus espaços agrícolas para dinamizar a economia do reino português. No entanto, o que nos interessa aqui salientar será o reforço que a expansão marítima europeia acrescentou ao papel literário – e imaginário – das ilhas. Os relatos de monstros marinhos, de vórtices gigantes no fim da linha do horizonte, assim como de ilhas no meio do mar povoadas por nativos exuberantes e inocentes ou de aberrações exóticas, integraram, e continuam de alguma forma a integrar, o nosso pensamento e imaginário coletivo. No contexto português podemos

dar como exemplo a epopeia portuguesa por excelência, *Os Lusíadas* (1572), de Luís Vaz de Camões e a sua Ilha dos Amores (com início no Canto IX), onde após partirem da Índia, Vénus com a ajuda de Cupido, decide premiar os heróis lusitanos colocando, na rota de regresso a Portugal, uma ilha paradisíaca onde estes pudessem descansar e usufruir de prazeres divinos. Outro exemplo, que data também do século XVI, é *Utopia* (1516) de Thomas More, que utiliza um espaço insular para criar o seu reino ideal. Em Utopia a sociedade era igualitária, todas as atividades sociais eram partilhadas pela comunidade, existia direito de voto e liberdade religiosa, assim como o avanço nas Ciências era mais evidente do que noutros reinos. Segundo Diegues (1998), a utilização dum espaço insular para a criação de um reino utópico oferece à imaginação um local ideal de perfeição humana, assim como um tempo suspenso, ou seja, onde não existe uma linha cronológica perceptível. Desta forma, não é apenas o espaço que é insular e fechado em si mesmo, o tempo também o é.

“Abstração e sonho. Porque neste amanhecer perpétuo a gente sonha mais que vê. Divaga. Pouco a pouco a paisagem fica azulada – dum azul desmaiado, de um azul com água. Divaga todo azul num mundo de sombras brancas, de hálitos tépidos, de penas que esvoaçam. É alguma coisa de perfeito, de incrível e sereno...” (Brandão, 2011, p.20)

Mais recentemente, a noção de viagem enquanto atividade de lazer projetou as ilhas como destinos idílicos, seja pela quebra que provocam com o quotidiano, devido à sua separação física pelo mar, quer pela diferença cultural ou, porventura, pela possibilidade de tentar entender o local na sua totalidade. Ainda hoje, a ilha não esgotou o deslumbramento do passado e enquanto espaço simbólico continua a ser objeto de curiosidade. Este deslumbramento reflete-se na literatura de viagem. Raul Brandão (1867-1930) em *As Ilhas Desconhecidas* (2011), reconta a sua visita aos arquipélagos dos Açores e da Madeira durante o Verão de 1924, por intermédio de notas e registos diários. Através das suas descrições minuciosas e poéticas, descreve-nos as paisagens delicadas, os seus cheiros e cores ao mesmo tempo que observa a condição humana dos habitantes das ilhas. De ilha em ilha, Brandão leva-nos consigo e faz-nos ver os arquipélagos portugueses à luz de todas as suas qualidades e perturbações.

Outro exemplo relevante é o *The Pocket Atlas of Remote Islands: Fifty Islands I Never Set Foot on and Never Will* (2012), de Judith Schalansky. Como próprio o título especifica, a obra não se enquadra na escrita de viagem comum pois a autora nunca visitou os sítios sobre

os quais escreve. Schalansky (n. 1980) cresceu no lado comunista da Alemanha dividida, então nomeada por República Democrática Alemã, onde para a maior parte das pessoas só era possível viajar deslizando os dedos através de mapas ou atlas. É o fascínio por essas viagens imaginárias que impulsiona a criação dum atlas sobre ilhas remotas. A autora apresenta-nos mapas que incluem as coordenadas geográficas de cada ilha, uma cronologia da sua descoberta, bem como o seu número de habitantes e, para cada um dos cinquenta locais mencionados, conta-nos uma lenda, um facto histórico ou um relato verídico.

É quase impossível ler estas narrativas e não deixar a nossa mente deambular para os sítios fantásticos nelas descritos. Não imaginar a fantasmagórica mas virginal ilha do Pico avistada por Raul Brandão, sempre no horizonte, durante a sua estadia no Faial; ou as ilhotas que emergem aleatoriamente no meio do oceano, *“como monstros petrificados”* (Brandão, 2011, p.41); um objeto florescente a cair no céu da ilha da Trindade, que ilumina o escuro da noite e desaparece sem deixar rasto, nem mesmo nas fotografias; ou ainda a lendária Atlasov (fig.1), a montanha que se levantou do lago onde se situava e foi morar para o mar, longe da costa, para não fazer sombra às outras montanhas.

Faz parte da natureza humana sonhar com locais ideais. E a ilha, talvez devido à sua condição de eterna limitação física pelo mar, será sempre uma folha em branco, um espaço desconectado da realidade quotidiana, onde a imaginação individual de cada um pode projetar as suas expectativas de um mundo perfeito. Mas estas “expectativas de paraíso” não são, grande parte das vezes, mais do que isso: expectativas. E como todas as expectativas, elas são normalmente suplantadas por algo incontornável: a realidade.

“Like everyone else, I imagined my island as an idyllic place, a utopia. My dream promised that if this perfect place could be found, it would be possible to start afresh and do everything differently, far from the pressures of the mainland. It would be a place to find peace, to find oneself, and to finally be able to concentrate on the essentials again.” (Schalansky, 2012, p.7)

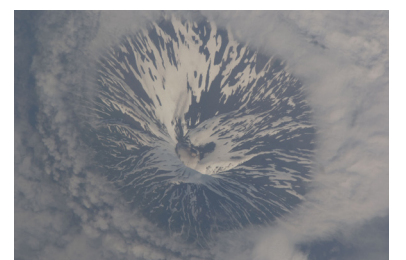


Fig. 1 - Ilha Atlasov, Gateway to Astronaut Photography of Earth.

1.2. As ilhas mentem: as inevitáveis circunstâncias da insularidade

Estar rodeado por um mar que não cessa o seu movimento provoca-nos uma sensação de infinidade e, ao mesmo tempo, um sentimento de pequenez tão grande que não nos arriscamos a ter mais nada que um respeito mudo em relação ao mar. Em contraste com o ideal de lugar paradisíaco existe o outro lado. A distância, as limitações territoriais e o confinamento imprimem, inevitavelmente, consequências no comportamento humano. O facto de se estar rodeado pelo mar afeta-nos os pensamentos, sentimentos e ideias sobre a vida e sobre a morte. Ao visitar a ilha do Corvo, Raul Brandão descreve o impacto que o isolamento daquele sítio distante o fez sentir, e do seu ponto de vista continental escreve: *“aqui acabam as palavras, aqui acaba o mundo que conheço; aqui neste tremendo isolamento (...) só as coisas eternas perduram. Na verdade, eu não poderia viver como estes homens, mas na hora da morte queria ser um destes homens”*. (Brandão, 2011, p.36-39)

Para Henriques (2011) a separação provocada pelo mar é entendida, para a maioria das pessoas, como uma barreira, um limite. Ao longo dos tempos, esta concepção de isolamento ajudou a firmar uma consciência coletiva de que a ilha é algo que está do outro lado, estrangeira e além. No fim do século XVIII, a ideia da ilha isolada e distante, assim como a consciência de que poderia haver mais do que o aqui e o agora, entrou certamente no imaginário do Romantismo alemão. Tanto, que Steven Moore (2013) refere que por volta de 1750, a biblioteca do homem alemão burguês consistia em apenas dois livros: a Bíblia e *Die Insel Felsenburg* (um romance utópico sobre um lugar rochoso no meio do oceano).

Tal como somos deslumbrados por lendas de ilhas mágicas e promessas de paraísos esquecidos num qualquer canto do globo, também o lado mais sinistro e misterioso da vivência insular ocupa o imaginário universal da humanidade. Existem histórias fantásticas que nos fazem sonhar com ilhas perfeitas, mas a História narra-nos factos por vezes mais assombrosos que a própria ficção.

“Paradise may be an island. But it is hell too. There is no untouched garden of Eden lying at the edges of this never-ending globe. Instead, human beings travelling far and wide have turned into the very monsters they chased off the maps.” (Schalansky, 2012, p.24)

Em Tikopia¹ (fig.2) comete-se infanticídio porque não existem recursos suficientes para suportar o crescimento da população; em Takuu² (fig.3) o nível do mar sobe rapidamente, e os seus habitantes esperam o dia em que a ilha debaixo dos seus pés afundará; na ilha Decepção (fig.4) as águas contaminam-se com o sangue e os corpos apodrecidos de baleias e pinguins, à custa da caça. Canibalismo, bombas atómicas, assassinatos, exílios.

A ilha carrega o dualismo simbólico entre o bem e o mal, a segurança e o medo, a exuberância e o entorpecimento. Estas contradições tornam-na objeto de fascinação, de espanto: como é que um pedaço de terra oferece tantas possibilidades de entendimento? Judith Schalansky (2012) diz que não conseguimos entender as ilhas através de métodos científicos, mas através da literatura. Podemos tentar, ainda, através de imagens.



Fig.2 - Ilha Tikopia, Gateway to Astronaut Photography of Earth.

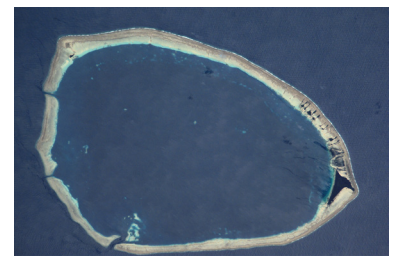


Fig.3 - Ilha Takuu, Gateway to Astronaut Photography of Earth.

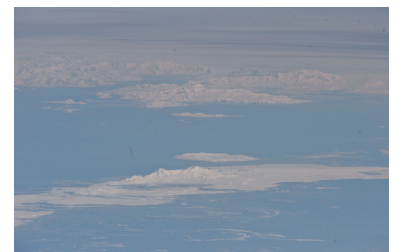


Fig.4 - Ilha Decepção, Gateway to Astronaut Photography of Earth.

1 *“Human beings have lived on this island for three thousand years. It is so small that the breaking waves can be heard from the centre of the island. That is enough to keep 1200 people – but no more. Every year, the chiefs of the four clans preach the ideals of zero population growth. A couple stop having children when the eldest son is old enough to marry. [If they do have more children] a man will ask his wife “Whose child is this, for whom I must fetch food from the field?” He decides whether the baby lives (...). The newborn is laid onto its face to suffocate. There are no funerals for these children”*. (Schalansky, 2012, p.208-209)

2 *“The sea level is rising, and the wind is blowing. This island is sinking. Entire pieces of land disappear overnight. The movement of the tectonic plates and the changing climate are responsible (...). The old people do not believe the island is sinking. They refuse to leave it. The young people do not think at all – neither about the future nor about the past. Takuu will sink – next month, next year”*. (Schalansky, 2012, p.220-221)

2. A ilha como laboratório

2.1 A experiência da paisagem: laços e construções culturais.

O conceito de “ilha como laboratório”³ tem sido usado e encorajado desde – pelo menos – o século XIX, com os trabalhos de Charles Darwin nas ilhas Galápagos e de Alfred Russel Wallace no arquipélago Malaio. Estudar um microcosmo separado dos continentes oferece vantagens em várias disciplinas das Ciências Sociais, não só na análise de processos ecológicos e evolucionários, como também no estudo das populações e das sociedades. Mas neste contexto, interessa-nos utilizar a noção de “ilha como laboratório” para focar uma pesquisa teórico-prática sobre a paisagem. A ilha, enquanto espaço acentuador de fenómenos, motiva a reflexão sobre a maneira como a paisagem é percebida pelo corpo e pelo olhar.

A paisagem não se define apenas como uma consequência do ato de ver o que está diante de nós. É um conceito formulado, uma construção cultural. Não é um mero lugar físico, mas uma série de ideias, sensações e sentimentos que elaboramos a partir dum lugar e dos elementos que o constituem. Mas falar em paisagem é também tocar na noção de beleza. La Capria (2012) defende que a beleza que encontramos ao olhar para uma paisagem não é um facto puramente estético, mas que diz respeito à nossa memória imaginativa, uma memória que nos fala através do tempo, que nos acompanha nas várias fases da vida. *“As linhas de uma paisagem, o verde de uma colina, um espelho de mar, (...) permanecem gravados em nós e transformam-se em pensamento, em palavra, em arte, fazem parte da nossa existência”* (La Capria, 2012, p.11). Assim, a contemplação de uma paisagem não é uma ação completamente desinteressada. É uma ação que transporta consigo uma série de preconcepções direcionada pela cultura de cada pessoa (aqui, “cultura” entende-se como o conjunto de ideias,

³ “On islands (...) it is easier than on the mainland to identify community environments and the external contacts that have influenced the islanders’ development, since insularity eliminates some of the aspects which make a study difficult to access due to more limited external influence than on the mainland. Thus, islands provide (...) a unique source of study on populations and societies”. (John Davies Evans citado em Pungetti, 2012, p.53)

costumes e comportamento social de um indivíduo ou sociedade em particular). Tuan (1993) entende que a influência que a cultura exerce no ato de ver, tanto nos dá poder como nos restringe. O facto de que é a cultura que nos dita o que é belo – havendo critérios de beleza não partilháveis por diversas culturas – é exemplo disso.

O local onde nascemos, a nossa cultura e experiência quotidiana do mundo, gravam em nós uma sensibilidade para certos fenómenos da natureza e o desinteresse para outros. Até as cores e formas dum pôr-do-sol intenso não são admiradas da mesma maneira por todas as pessoas. O etnólogo neozelandês Raymond Firth, aquando da sua estadia na ilha de Tikopia, conta que certo dia⁴, ao anoitecer, o sol deu ao mar e ao céu um espetáculo de cores tão intensas que até os habitantes da ilha pararam para ver. Mas ao contrário de Firth, que contemplava com admiração aquele pôr-do-sol sublime, os nativos não lhe atribuíram grande importância.

Se a cultura cria restrições na forma como os indivíduos entendem uma paisagem, também oferece vantagens. Em ambientes em que o olho ocidental (no sentido abrangente do termo, pois mesmo nas várias regiões da Europa a cultura visual consegue ser muito distinta) consideraria totalmente áridos ou vazios – o Deserto Kalahari ou a Gronelândia (fig. 5 e 6) – os seus habitantes encontram neles diferentes traços e características visuais. O sentido de orientação visual e espacial dum habitante numa qualquer zona do Círculo Polar Ártico, passa por ter em conta aspetos como: a qualidade da neve, a densidade do ar em sal ou diferentes espécies de ventos. Segundo Frade (1991), naquela região do planeta, uma paisagem traduz-se praticamente sem a presença dum horizonte, devido à carência de pontos de referência espaciais. O autor esclarece que um habitante de uma zona polar e um europeu deveriam ver a mesma neve, no entanto

⁴ “One evening was especially remarkable. It was a stormy sky and there was an impenetrably dense black band of cloud just above the horizon, which itself was free. The cloud hid so completely the setting sun that it brought dusk before the sunset. Then just when the sun was on the point of setting, it broke free (...). This weird conjunction of dusky shadows and red sunset light with a fiery sky around the sun made even the natives remark. They stopped to stare, though they assigned to it no special significance. As a rule the more subtle and really more beautiful differentiation of shades escapes their notice”. (Firth, 1961, p.29)



Fig.5 - Gronelândia (screenshot) (s.d.), Google Earth.



Fig.6 - Deserto Kalahari, África do Sul (screenshot) (s.d.), Google Earth.



Fig.7-Edvard Munch, *Moonlight*, (1895), óleo sobre tela, 93x110 cm. Nasjonal Museet, Oslo.



Fig.8 - Valdemar Schønheyder Møller, *Sunset. Fontainebleau*, 1900, óleo sobre tela, 139,7x111 cm. Statens Museum for Kunst, Copenhaga.

a experiência de cada um naquele espaço é completamente diferente.

As paisagens têm a capacidade de alterar a forma como comunicam connosco. Ao observar uma paisagem, para além da presença de elementos físicos como o mar, rios, montanhas, vegetação ou prados, há um outro aspeto que temos de ter em conta: a luz. Como fenómeno que nos permite ver, a luz configura a paisagem. É a qualidade lumínica presente num espaço geográfico que lhe atribui qualidade emocional e faz com que as paisagens possam ser misteriosas, tristes, alegres, violentas ou sossegadas. A luz do sol e da lua, e as suas “qualidades cromáticas, intensidade, direção, grau de difusão” (Maderuelo, 2005, p.143), não provocam os mesmos efeitos na iluminação em todas as latitudes, em todas as estações do ano nem em todas as horas do dia. “Isto permite-nos estabelecer qualidades cromáticas particulares que atribuímos como sendo próprias de muitos ambientes geográficos.” (Maderuelo, 2005, p.143). Por esta razão os ambientes nórdicos estão mais associados a certas emoções: melancolia, soturnidade, calma; os ambientes a sul a outras: clareza, otimismo, energia. (fig.7 e 8)

As características geográficas, e a cultura inerente ao lugar onde nascemos afetam a forma como nos relacionamos com a paisagem, mas a afetividade que nos une ao nosso local de nascimento também desempenha um papel importante nesta relação. Um ilhéu sabe bem os limites do seu território porque os limites da sua ilha estão bem definidos pelo mar. “*Um continental sabe onde começa a «sua terra», mas não onde ela acaba (nos limites da freguesia, da vila, da cidade? Nas fronteiras do concelho, do distrito, da região ou do rio mais próximo?)*” (Sá, s/d.). A insularidade tem medidas exatas, e cria o sentimento de que a ilha pertence a quem a habita, e quem a habita lhe pertence. Este vínculo de irremediável pertença faz com que o habitante duma ilha a carregue sempre consigo.

2.2 A percepção do território. Relações entre a paisagem, o olho e a mente.

Segundo Maderuelo (2005), a relação que se estabelece entre o sujeito e o objeto (a paisagem) através do olhar, pressupõe a existência dum paralelismo sinestésico entre o olho e o pensamento, vis-

to que a maneira como pensamos, descrevemos ou representamos o mundo relaciona-se diretamente com a experiência fenomenológica que temos dele. Essa relação faz com que, por vezes, a nossa percepção de um objeto mude com o tempo: o que vimos na infância já não o vemos da mesma forma na vida adulta. Esta mudança não acontece, da mesma forma com os outros sentidos (o cheiro a relva na infância continua, ainda hoje, igual).

A sensibilidade dum indivíduo aos fenómenos da natureza é formada, consciente ou inconscientemente, pela percepção quotidiana e pelas suas exigências, e por isso as experiências visuais têm particularidades que diferem das experiências de outro grupo de pessoas ou indivíduos. Partindo da premissa de que se valoriza a visão, mais do que qualquer outro dos cinco sentidos, existem características que são comuns em todos os cantos do globo, mas outras que são culturalmente distintas. Para Tuan (1993) se os ambientes naturais são grandemente distintos de um local⁵ para outro, também o que as pessoas aprendem a ver difere de acordo com a localização geográfica.

A arte, em particular a Pintura, ensinou-nos a olhar e a valorizar os cenários da natureza, pelo que a representação duma paisagem não passa apenas por uma mera imitação do real. Requer que realmente se aprenda a olhar, filtrando e distinguindo os aspetos mais relevantes do panorama que está diante de nós. “*Representar é mediar a sensação. Nesta medida não se perde de vista o real ou empírico, mas vê-se através dum duplo processo de seleção e articulação*”. (Frade, 1991, p.10).

Desde o momento em que abrimos os olhos fazemos uma seleção natural dos elementos que consideramos serem mais importantes, estamos constantemente a fazer uma escolha acerca daquilo a que damos relevância ou não. Assim também o é quando se pinta paisagem. Ela requer uma organização do que está à nossa volta, e como

⁵ “People have lived in mountains, where verticality prevails, and on vast plains ruled by horizontals; they have lived in exposed environments such as the savannah and the arctic, and in enclosed, womblike places such as the tropical rain forest; (...) they have lived in settings that constantly invite the eye to sweep over distant horizons and focus on distant objects, or in dense forests or cities, where the vistas – the distant view – is no part of the day-to-day experience.” (Tuan, 1993, p.99)

não é possível ver tudo ao mesmo tempo, existe sempre uma escolha que é feita, consciente ou inconscientemente.

Representar uma paisagem implica um conjunto de passos mentais que precedem o ato de pintar: a escolha do lugar, a escolha do fragmento do lugar (panorama, aproximação) e a escolha do momento (o dia, a hora, a estação do ano). “(...) *nada disto é casual, mas corresponde sim a uma ideia de beleza’ particular*”. (Maderuelo, 2005, p.288)

A diferença entre as perspectivas ocidentais e orientais na maneira de representar paisagem ilustram este processo de mediação da sensação. Se olharmos para uma pintura de paisagem chinesa ou japonesa do século XVII, por exemplo, pode observar-se que existe uma ordenação diferente do espaço, assim como dos elementos que o constituem. Havia um tipo de preocupação estética que se prendia mais com fenómenos naturais como a luz do sol e a sombra que se projetava entre as árvores, a sensação da brisa entre as folhas, a variedade e os contrastes de formas das plantas, os reflexos e o movimento da água, as cores, texturas e temperaturas de cada lugar. A pintura europeia, por outro lado, tinha uma maior preocupação com os domínios da perspectiva e da representação realista. Aqui, onde a forma traduz o pensamento, o vazio verificado na pintura asiática parecia sugerir incompletude. Segundo Morley (2012) não é coincidência que o conceito de sublime, e a vontade dos artistas e pensadores ocidentais em explorar questões que se prendem com a imaterialidade – impermanência, alteridade, imprevisibilidade - do mundo e da consciência humana, tenha coincidido com ao período histórico no qual as ideias do Este começaram a ser mais conhecidas no Oeste (fig.9).

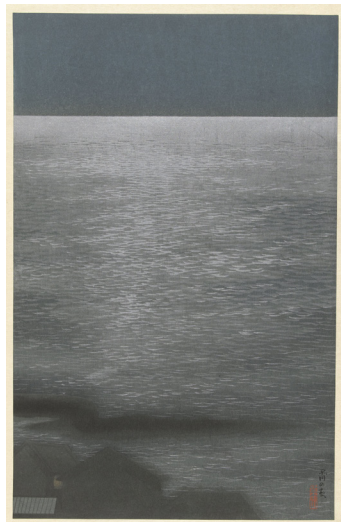


Fig.9 - Negoro Raizan, *Nacht in Shinagawa*, 1922, xilogravura sobre papel, 37,2x23,7 cm. Rijksmuseum, Amesterdão.

3. Realidade ampliada

3.1 O sublime romântico. Friedrich, Turner e Carneiro.

A presença de um carácter emocional na pintura ocidental tornou-se numa necessidade, evidente com o advento do movimento Romântico, entre finais do século XVIII e parte do século XIX, obtendo especial ênfase na prática artística dos países do norte da Europa.

Na perspectiva do Romantismo nórdico a fé depositava-se no natural, através do qual era possível revitalizar-se a experiência do Divino - de forma externa à esfera da iconografia cristã tradicional - num mundo dominado pela crença na razão e na laicidade.

Na obra *Monge junto ao mar* de Caspar David Friedrich (fig.10), aquilo que seria uma paisagem marinha tradicional foi desprovida, pelo artista, de todos os elementos que a configurariam como tal. Não existem barcos, nuvens ameaçadoras sobre o mar, nem monstros marinhos de qualquer espécie. Segundo Rosenblum (1993), este vazio proposital na pintura, é um ato de valentia artística, resultado de um irresistível impulso pessoal. Deixar o monge à beira de um abismo nunca visto na História da Pintura, trouxe “*consequências tão inquietantes como os próprios “quadros sobre nada” de Turner e os vazios ilimitados de Barnett Newman*” (fig.11) (Rosenblum, 1993, p.18). *Monge sobre o mar* está isento de todos os elementos visuais, excepto aqueles que são indispensáveis, para que se estabeleça uma solitária confrontação entre a figura humana, isolada e intrusa, com a natureza, em toda a sua imensidão e superioridade. Esta confrontação recorre a composições elementares, construídas sobre eixos de simetria, verticais e horizontais, tão simples como o tema em si. Uma linha do horizonte, ininterrupta, e sobre ela, um extenso infinito de céu nublado e soturno: céu e mar, céu e terra.

Os espaços de Friedrich oferecem um contraste entre um primeiro plano pouco profundo, e um fundo transcendental e inatingível. Este contraste parece criar um limite entre o mundo material em que nos encontramos e uma dimensão espiritual. A presença de figuras humanas de costas voltadas para o espectador, recorrentes nas obras de Friedrich, reforçam a experiência de se “*ter chegado ao último posto avançado do mundo terrestre, além do qual existem apenas meios espirituais de transporte*” (Rosenblum & Asvarishch, 1990, p.11).

A necessidade de os artistas românticos explorarem maneiras de abrir a consciência ao que é incompreensível e inefável foi ampliada pela emergência do conceito de sublime. O fascínio pelas contradições do universo, incitou o aparecimento de novas analogias visuais que pudessem representar uma realidade fora do domínio material. Morley (2012) argumenta que a evocação de algo que se encontra no



Fig.10 - Caspar David Friedrich, *Monge sobre o mar*, 1808-1810, óleo sobre tela, 110x171,5 cm. Alte Nationalgalerie, Berlim.



Fig.11 - Barnett Newman, *Canto VII*, 1963, litografia sobre papel, 41x40,3 cm. MoMA, Nova Iorque.

domínio espiritual se forjou, na Pintura, através de uma linguagem visual que se baseava em “negações, abreviações, ocultações, rasuras, vazios e ausências”. (Morley, 2012, p.3) A redução da quantidade de informação disponível ao olhar e a simplificação das formas posiciona o espectador num “entre”, coloca-o no limite entre a existência e a não-existência. Neste período romântico da História da Pintura, o interesse sobre a paisagem estava para além de uma representação mimética da mesma. O interesse assentava na construção de uma imagem que mostrasse a visão sensível do artista que por sua vez tentava traduzir, na pintura, os momentos fugazes da natureza.

Se numa esfera os trabalhos com velaturas meticulosamente aplicadas de Friedrich eram o resultado de uma demorada meditação - impulsionada pela fé no Divino - noutra temos J. M. William Turner, com a urgência de marcar no suporte luz e movimento.

Culminando com o domínio da aguarela nos seus trabalhos mais tardios, o percurso de Turner trilhou um caminho lento e gradual em direção à abstração, à frente do seu tempo: um pintor moderno, acima dos seus contemporâneos – como o elogiava John Ruskin - pela maestria com que transforma água e pigmento em luz. O estado de espírito romântico estimulou a curiosidade para ambientes expressivos e atmosféricos, e graças aos esboços em aguarela - que Turner completou nas suas visitas à Escócia, à Suíça, à Itália – foi capaz de transmitir, mesmo em pequena escala, em cadernos de apontamentos, a imensidão dos espaços, vistas panorâmicas e vistas recuadas, onde as condições atmosféricas presentes na paisagem, como a qualidade do ar, a humidade, a intensidade do sol ou a escuridão dos dias enevoados são visíveis. No entanto, e segundo Wilton (1980), Turner não teve medo de recorrer ao dramatismo para engrandecer uma paisagem (fig.12). Se o lugar a ser representado não possuísse uma qualidade teatral, ele atribuir-lhe-ia as qualidades de luz, ar e espaço, que na verdade todos os cenários possuem, elevando-as a uma grandiosidade superior ao real. Ainda assim, a teatralidade não é usada ao acaso, porque combina uma representação precisa da realidade com elementos expressivamente indistinguíveis, enevoados e envoltos num movimento energético. Estes aspetos, aliados a uma



Fig.12 - J. M. William Turner, *Snow Storm: Hannibal and his Army Crossing the Alps*, 1812, óleo sobre tela, 146x237,5 cm. Tate Britain, Londres.

eliminação das figuras humanas na pintura, significa que o “olho está ao mesmo tempo envolvido e confuso, numa maneira análoga ao próprio evento, e aceita assim a verdade essencial do que lhe está a ser contado” (Wilton, 1980, p.99) (fig.13).

O fascínio pelas paisagens do espírito, distantes, transcendentais, obscuras, subtis, abstratas seriam, tal como para Friedrich e Turner, o grande tema da pintura na obra de António Carneiro. Embora o tríptico *A Vida* (fig.14) tenha servido de introdução a essas temáticas, não podia deixar de ser aqui mencionado, devido ao tratamento que a epiderme da tela recebeu, com as suas camadas de tinta aguada, fluida e sensível. Foi depois de 1906, e a partir das suas estadias de Verão em Leça da Palmeira⁶, que as qualidades atmosféricas das praias nortenhas fizeram com que o pintor regressasse de certa forma, a uma pintura da paisagem, espiritual e irracional (fig.15), em sintonia com os valores do Romantismo, praticamente um século depois. O mar adquire estatuto de personagem principal nas obras mais tardias de Carneiro, que o explora tão obsessivamente que transforma a pintura numa simples divisão da tela em três partes, representando a terra, o mar e o céu. “Porque sendo António Carneiro poeta, e era-o de facto (...) desde cedo tentou na via da pintura inscrever (...) os signos e símbolos de um movimento ascensional, por vezes confundido num cristianismo piedoso (...) um movimento incerto do espírito”. (Almeida, 2005, p.23)

Ao voltar a uma repetição da temática, Carneiro não procura uma representação fiel da paisagem, mas a busca pela transformação dessa paisagem em algo transcendental e simbólico.

3.2. O quase-sonho. Biberstein, Doig e Andersson

Os artistas, cuja visão deverá estar aberta a uma observação mais sensível da essência das coisas, são detentores de uma espécie de acordo silencioso com o universo, que lhes exige que tentem capturar

6 “(...) e quando a bruma, frequente naquelas paragens, acaso caía, transformava os rochedos antes brilhantes das micas, do Sol e da água batida, em massas aveludadas que pareciam dorsos de animais ou pedaços de ventos petrificados. E em certas manhãs, logo nas primeiras horas, o ar era tão leve, tão líquido e aguado, que parecia querer vir fundir-se com o mar, num contínuo de azuis e rosas, desde o céu às areias muito finas. Era assim Leça.” (Almeida, 2005, p.20)



Fig.13 - J. M. William Turner, *Study of a castle by a lake*, c. 1824, aguarela sobre papel, 15,9x23,4 cm.

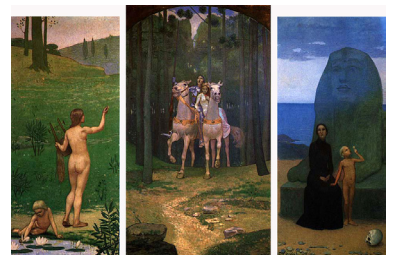


Fig.14 - António Carneiro, *A Vida: Esperança, Amor, Saudade*, c. 1899-1901, óleo sobre tela, 238x140 cm (painel central) e 209x111 cm (painéis laterais). Fundação Cupertino de Miranda, Porto.



Fig.15 - António Carneiro, *S/ título*, 1915, grafe e aguarela sobre papel, 24,3x54,6 cm. Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa.

a beleza misteriosa do mundo, mesmo que para tal tenham de voltar a debruçar-se sobre um mesmo assunto, uma e outra vez.

Essa beleza, traduz-se até nas coisas mundanas do quotidiano, sem sabermos como aparecem ou porque é que nos fascinam, mesmo nas condições mais severas da vida.

[Relato de Viktor Frankl, de um campo de concentração alemão]: *“One evening, when we were already resting in the floor of our hut, dead tired, soup bowls in hand, a fellow prisoner rushed in and asked us to run out to the assembly grounds and see the wonderful sunset. Standing outside we saw sinister clouds glowing in the west and the whole sky alive with clouds of ever changing shapes and colours, from steel blue to blood red. The desolate gray mud huts provided a sharp contrast, while the puddles on the muddy ground reflected the glowing sky. Then, after minutes of moving silence, one prisoner said to another, “How beautiful the world could be.”* (Viktor Frankl citado em Tuan, 1993, p.108)

Se a arte é capaz de ampliar a experiência, Michael Biberstein entende que *“o motivo da paisagem aflora exemplarmente todas as facetas da arte, a sua qualidade e o seu valor, é privado e público, existencial e transparente”* (Svestka 1995, p.21). Por isso escolhe-a como linguagem privilegiada numa tentativa de fazer com a arte tenha utilidade social. Para Neumaier (1995), no mundo contemporâneo é a arte que tem a responsabilidade de nos fazer ver mais além, de nos convocar a participar numa experiência ampliada sobre o mundo, e é nesta dimensão que as obras de Biberstein encontram o seu espaço de atuação: as pinturas pedem-nos uma reflexão sobre a paisagem e sobre a natureza. O aspeto leve e difuso da pintura (fig.16) não tem a ambição de delimitar formas ou de representar o real porque não pretende equivaler à experiência do mundo de uma pessoa em particular (o artista). Tenciona ter sim, a capacidade de poder estabelecer uma conexão com as experiências e com a vida do espectador. As pinturas de Biberstein são, como considera Montolíó (1995), um jogo de espera no qual o espectador se as olhar com um olhar recetivo, tem a possibilidade de presenciar o mistério que elas carregam: um encontro com o sublime.

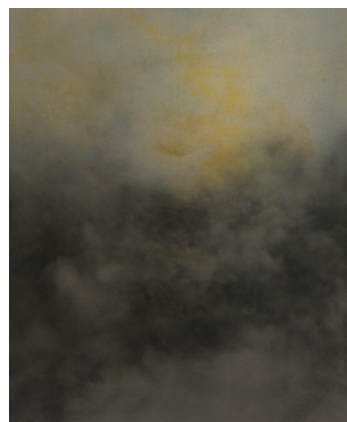


Fig.16 - Michael Biberstein, *E-Piece*, 2002, acrílico sobre tela, 320x260 cm. Hess Collection, Napa, Califórnia.

Segundo Cauquelin (2012), se os elementos da natureza fossem apenas elementos - se uma rocha fosse só uma pedra com formas irregulares, se uma árvore só uma árvore, se o mar fosse só água - não poderíamos falar de paisagens, mas antes de sucessões de objetos. É necessário que esses elementos sejam preenchidos de significado, e nessa tarefa ajudam-nos as histórias, os contos, as lendas. E a imaginação.

O trabalho de Peter Doig concretiza-se através de uma conjunção de elementos, cada um com uma história: uma palmeira com uma forma peculiar, um túnel grafitado com arco-íris, um cavalo velho e branco, uma figura fantasmagórica na rua (fig.17). Doig costuma partir da fotografia, ou melhor, de materiais de origem, de coisas, que reinventa, depois, na pintura. Constrói cenários que se situam entre o real e o imaginário. Lugares “entre”. A sensação de *in-betweenness* é acentuada através do uso da tinta, fluida e semi-pastosa, que nos permite atravessar a pintura (fig.18).

Tal como Doig, também Karin Mamma Andersson começa o trabalho através de coisas, de objetos, de fotografias, de livros, de recortes de revistas. O estúdio é um banco de imagens. Andersson (2017)⁷ compara o seu processo artístico ao trabalho que acontece quando se faz um filme. Começa-se com um storyboard, com muitas imagens; olhamos para elas todos os dias; tentamos fazer combinações; a cada dia há uma seleção que tem de ser feita. É essencial que se encontre um foco que impulsiona um novo começo. Depois, a Pintura vai acontecendo, num constante estado de ajustes e alterações. A sua pintura é tanto sobre pessoas, como sobre paisagens que invocam um estado de espírito, situam-se no campo do sonho, de uma imprecisão (fig.19).

Existe uma atração pelas dualidades do mundo: coisas belas e obscuras. Não lhe interessa o mal ou o horror, mas a mágoa e o contentamento, como acontece em *Doldrums*, da série *Dog Days* (fig.20). Aqui encontramos uma obsessão por corpos de água escuros, que se traduzem em pinturas onde aparecem oceanos, lagos, quase completamente abstratos, parados, sem figuras ou outros elementos

⁷ Em entrevista ao Louisiana Channel. “Karin Mamma Andersson, *Paintings as weapons*”.



Fig.17 - Peter Doig, *Echo lake*, 1996, óleo sobre tela, 230,5x360,5 cm. Tate Modern, Londres.



Fig.18 - Peter Doig, *White Creep*, c. 1995-1996, óleo sobre tela, 290x199 cm.



Fig.19 - Mamma Andersson, *Memory Bank*, 2011, mixed media sobre painel de madeira, 116x167 cm.



Fig.20 - Mamma Andersson, *Doldrums*, 2011, mixed media sobre painel de madeira, 107x195 cm.

que não a paisagem, céu e água. Estas imagens têm um pressentimento de juízo final, de fim do mundo. *Doldrums*, em sueco *stiltje*, significa quietude; paragem; quando nada acontece; quando não há vento. O conceito de tempo é nesta série importante. Andersson (2016)⁸ pensa como nos relacionamos com o tempo; como, enquanto artistas contemporâneos, nos relacionamos com uma tradição histórica que se situa atrás de nós; e a um nível pessoal, ao envelhecer, como é que a memória continua dentro de nós, nos nossos sonhos, sendo que através dela existimos agora, mas também existimos noutros lugares e noutros tempos em simultâneo. A artista compara fazer pintura ao ato de despir-se à frente do mundo, e dá o exemplo de uma atleta checoslovaca que, enquanto se despia perante um estádio cheio, antes de uma competição, estava focada na sua ação e esquecia o mundo à sua volta. Assim, fazer arte é como ficar vulnerável ao mundo, onde a pintura é uma arma.

Todos nós carregamos expectativas criadas pelas experiências que vivemos e pelas coisas que vimos. A prática artística tem muito de nós em si, porque a criação passa por vários filtros. Transporta com ela a nossa cultura, os nossos lugares, a nossa história. É ela que transmite a emoção. Está tudo lá.

⁸ Em entrevista a Inka Lindergård e Magnus Karlsson, Estocolmo, 2016. Galleri Magnus Karlsson.

PARTE II

4. Distância e conexão: olhar para dentro através da paisagem

4.1 Imagem em movimento: a paisagem como intenção

Cada imagem (paisagem) que construímos transporta, não só, a nossa experiência pessoal - as nossas memórias de diferentes lugares – mas também histórias ou experiências sobre a própria paisagem. Uma vista do mar (fig.21), representada através da pintura, carrega consigo a experiência do artista com aquele mar, assim como com todos os mares ou massas de água com os quais já tomou contacto.

A construção de uma imagem, no nosso caso, não parte apenas de experiências diretas no local. Embora se pretenda que a pintura traduza uma experiência pessoal dentro da paisagem, a sua criação recorre a várias fontes externas para lá chegar. Existe uma recolha, de imagens e textos, que acontecem de forma orgânica ao longo do processo de trabalho, que se interligam e criam conexões relevantes para a subsequente prática da pintura. Uma espécie de arquivo fotográfico, cinematográfico, digital, ótico, mental, poético e narrativo. Apesar de todas estas contribuições se verificarem importantes no decurso do projeto, de uma forma ou de outra, a imagem em movimento, o cinema, assume um papel especial.

A vida é vista em movimento e a pintura em pausa, mas o cinema tem a capacidade de lidar, em simultâneo, com o tempo e com o espaço, e com imagem e narrativa no seu modo de representação. Estes aspetos fazem da linguagem cinematográfica um meio privilegiado para se relacionar com a pintura (e consequentemente, com a representação da paisagem).

O cinema tem desde a sua origem, o hábito de mostrar cenas e vistas do mundo natural. O *travelogue* (ou filme de viagem, em inglês) tornou-se num género cinematográfico popular, proveniente de uma cultura visual claramente marcada pela presença da paisagem na arte do século XIX. Os *travelogues* diferem um pouco dos atuais documentários de viagem pois centram-se numa figura principal (o realizador, o explorador, ou o viajante), que relata a viagem na primeira pessoa. Um pouco como a literatura de viagem, o cinema, no virar do século XX, era uma das plataformas através da qual a população



Fig.21 - Carolina Vieira, *Luzes:17h* (25 de dezembro, 2017).

em geral tinha a oportunidade de embarcar em viagens longínquas e conhecer lugares exóticos. Segundo Lefebvre (2011) foi o cinema narrativo (clássico) que, através da utilização da paisagem enquanto meio auxiliar do enredo e do realismo do filme, ajudou a reforçar a sua especificidade.

A diferença entre um cenário e uma paisagem não é algo bem definido. No entanto, se supusermos que um espaço natural se encontra somente ao serviço dos personagens, eventos e ações de um filme, ou seja, se a sua função primária for a de servir exclusivamente como espaço onde a narrativa tem lugar, então não podemos falar de paisagem, mas de cenário. É certo que na maior parte das vezes a paisagem é utilizada pelo cinema como elemento unificador do filme. Todavia, de acordo com Victor Freeburg existem cinco funções que a paisagem pode desempenhar quando se encontra ao serviço do enredo de um filme, mas que evitam a sua subordinação a ele: são as funções “neutra, formativa, informativa, compreensiva e participativa” (Victor Freeburg citado em Lefebvre, 2011, p.64). A função neutra define-se pela irrelevância da paisagem sobre a ação ou sobre os personagens; a função formativa acontece quando a paisagem procura expressar os estados de espírito e os pensamentos dos personagens; a função informativa usa o cenário para dar ao espectador informações sobre os personagens; a função compreensiva define o tom e a atmosfera do enredo e dos eventos; e a função participativa usa o cenário como parte da narrativa que acontece no ecrã. Destes cinco modos de utilizar a paisagem, os que mais se aproximam do contexto da nossa prática artística são as funções formativa e compreensiva.

O uso da paisagem enquanto identidade autónoma no enredo de um filme é um aspeto que a maior parte dos realizadores tenta evitar. Não é desejável que o espectador seja distraído pela contemplação de imagens que não servem o propósito da narrativa. No entanto, como verificamos na descrição das funções da paisagem descritas por Freeburg, existem maneiras de a utilizar, colocando-a ao serviço da narrativa e, ao mesmo tempo, fazendo com que esta seja autónoma. Como uma pintura.

É através do recurso a estratégias visuais como a composição,

o enquadramento, o uso de cenas longas (com poucos cortes), o uso de espaços vazios ou de planos fixos, que se consegue com que a paisagem seja mais facilmente apreendida pela mente do espectador como um elemento isolado. “As a result, the narrative function of setting may momentarily fade, and the depiction of space acquires, in the spectator’s gaze, the kind of autonomy traditionally required by pictorial landscape imagery” (Lefebvre, 2011, p.65).

Duas referências relevantes para a prática da pintura, e que exemplificam esta subversão do uso da paisagem ao serviço da narrativa no cinema, são Ingmar Bergman e Andrei Tarkovsky. Em Bergman existe uma necessidade de trazer “para fora” os seus sonhos, revelações ou visões trágicas sobre o mundo. Não é por acaso que alguns dos seus filmes contêm *dream sequences*, que servem de metáforas para conseguirmos entender o processo mental de alguns dos personagens. E a paisagem desempenha um papel importante nas viagens introspectivas que nos apresenta. Em *Smultronstället* (1957) Bergman usa a paisagem de forma a refletir as lembranças do Dr. Isak Borg, que devido à sua idade avançada e ao progressivo deterioramento do seu estado de saúde, sente a necessidade de fazer as pazes consigo mesmo e com os acontecimentos que marcaram a sua vida. Quando Borg recorda lembranças felizes da sua infância e juventude, a paisagem torna-se mais vibrante e espelha a sua boa disposição: um lago, árvores, campos, colinas, o sol a brilhar, um cenário idílico (fig.22). No entanto, sempre que Isak tem maus pensamentos o ambiente à sua volta torna-se melancólico e ensombrado: o vento sopra, vêem-se pássaros negros, o céu fica mais escuro, as folhas que caem das árvores são secas (fig.23). Há um sentimento de desespero que transparece através da paisagem. A paisagem mais pacífica e pitoresca de todo o filme aparece na última cena, onde o Dr. Borg, deitado na sua cama, parece finalmente estar em paz com a sua vida passada, e sonha com Sara, os seus pais e a restante família que passeiam na floresta, junto ao lago, num dia de sol (fig.24).

À semelhança do que acontece em Bergman, a paisagem também serve de suporte à representação cinematográfica em Tarkovsky. Os seus filmes aparentam pertencer a uma realidade que na verdade não é realidade, apenas aparenta sê-la. Poderão ser



Fig.22 - Ingmar Bergman.
Smultronstället [film still], 1957.
Suécia:Arthaus Filmverleih.



Fig.23 - Ingmar Bergman.
Smultronstället [film still], 1957.
Suécia:Arthaus Filmverleih.



Fig.24 - Ingmar Bergman.
Smultronstället [film still], 1957.
Suécia:Arthaus Filmverleih.

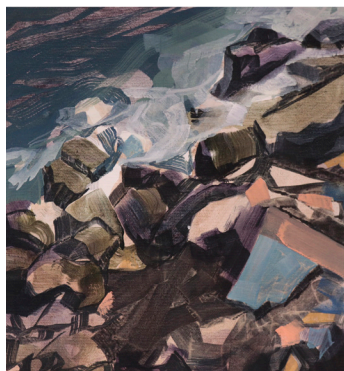


Fig.25 - Carolina Vieira, *Sem título*, 2016, Acrílico e guache s/tela, 50 x 50 cm

“The artist reveals his world to us and forces us either to believe in it or to reject it as something irrelevant and unconvincing. In creating an image, he subordinates his own thought, which becomes insignificant in the face of that emotionally perceived image of the world that has appeared to him like a revelation. For thought is brief, whereas the image is absolute.” (Tarkovsky, 1987, p.41)



Fig.26 - Carolina Vieira, *Escape window (2)*, 2018, acrílico sobre lona, 28x24 cm.

universos paralelos, talvez. Ou sonhos vívidos, como aqueles em que tudo parece real, mas onde um pormenor nos desperta e arrasta de volta à normalidade. Também aqui a paisagem reflete e relaciona-se com o estado de espírito dos personagens e as ações que se passam no ecrã. Através da criação de atmosferas e da localização minuciosa dos personagens num espaço específico, esses estados de espírito transferem-se para o espectador⁹. Assim, a paisagem consegue espelhar estados psicológicos, o carácter e as vidas dos personagens estabelecendo uma comunicação mútua com o público.

São preocupações semelhantes a estas que emergem quando tentamos representar paisagem em pintura. Existe uma necessidade de primeiro partilhar informação acerca de nós próprios, para depois assimilá-la às experiências dos outros.

Tendo em conta os trabalhos realizados no início deste projeto, que se preocupavam essencialmente com uma representação do espaço, mais minuciosa e detalhada (fig.25), tornou-se imperativo, para avançar na pintura, parar e olhar para dentro, na expectativa de perceber o que se está a fazer e o porquê de se estar a fazê-lo. Se ao início a paisagem surgiu como uma tentativa de conexão a um lugar que é meu, mas que foi deixado para trás, agora a paisagem tornou-se na linguagem que tem não só a capacidade de se conectar a esse lugar, mas de espelhar tudo o que vimos e guardamos para nós. O ato de procurar entender melhor o meio de onde se veio, que simbolismo carregam as ilhas enquanto “objeto”, o que significa ser insular ou de que forma o espaço e a cultura onde estamos inseridos condicionam a maneira como entendemos a paisagem estendeu-se, gradualmente, para a prática da pintura. Começou por haver uma necessidade de simplificação e clareza das formas, cor e composição (fig.26), de modo a que a nossa imagem construída pudesse refletir a intenção que a

⁹ [Sobre o set para o filme *Andrei Rublev* (1966)]: *“I felt all the time that for the film to be a success the texture of the scenery and the landscapes must fill me with definite memories and poetic associations. Now, more than twenty years later, I am firmly convinced of one thing (not that it can be analysed): that if an author is moved by the landscape chosen, if it brings back memories to him and suggests associations, even subjective ones, then this will in turn affect the audience with particular excitement”*. (Tarkovsky, 1987, p.28)

paisagem quer transmitir: sentimento, emoção, estados de espírito, pensamentos ou histórias. É neste aspeto que outros meios visuais, como o cinema, nos servem de referência para estabelecer paralelos com a criação de imagens na pintura: a utilização da paisagem como veículo de uma intenção.

No que diz respeito a aspetos pictóricos, enquanto que na imagem cinematográfica monocromática de Ingmar Bergman o nosso interesse se prende a elementos como a composição, a luz e a sombra, em Andrei Tarkovsky esses elementos são a atmosfera e a cor, especialmente se tivermos em consideração o seu emprego em médios como a fotografia (Polaroid) e não apenas no cinema. Se nos seus filmes de 35mm Tarkovsky consegue organizar detalhadamente cada filmagem, dando à imagem no ecrã uma nitidez que alicia o espectador a participar (fig.27 e 28), não só mentalmente como fisicamente, na cena que passa pelos seus olhos a descoberta da polaroid para Tarkovsky vem mudar um pouco a maneira como essa organização da filmagem decorre. Sendo a Polaroid um médio instável, ela cria imagens igualmente instáveis. Podemos pensar neste médio fotográfico como uma forma eficaz para capturar um momento fugaz da realidade, mas o que ele cria, segundo Bird (2008), não é uma imagem estável de uma realidade efémera, mas uma instável, efémera e deteriorável imagem (talvez até mais transparente e menos precisa) de uma realidade que persiste (fig.29).

5. Processo

5.1. *Setting the mood: a limitação cromática na criação da imagem*

As fotografias instantâneas da Tarkovsky são referências relevantes para a prática da pintura, não só pela qualidade efémera das imagens, mas em especial, pelas características cromáticas que a polaroide enquanto médio fotográfico consegue produzir. Segundo Fagard (2012), a maior preocupação de Tarkovsky ao fotografar paisagem era a de recriar uma imagem ideal da natureza que já existia na sua imaginação e não apenas a de documentar a realidade mundana de um determinado lugar. Aqui é o próprio médio da



Fig. 27 e 28 - Andrei Tarkovsky, *Solaris* [film still], 1972. União Soviética: Mosfilm & Chetvyortoe Tvorcheskoe Obedinenie.



Fig.29 - Andrei Tarkovsky, *S/ título*, c. 1979-1984, fotografia polaroide.



Fig.30 - Andrei Tarkovsky, *S/ título*, c. 1979-1948, fotografia polaroide.

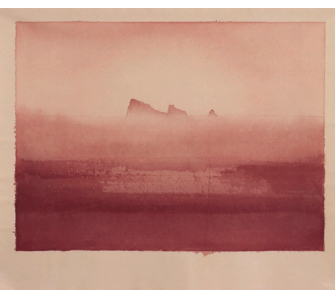


Fig.31 - Carolina Vieira, *Monochrome horizons in blue, red and yellow (1)*, 2018, acrílico sobre lona, 81x94 cm.

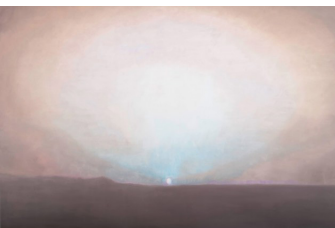


Fig.32 - Luc Tuymans, *Double Sun*, 2006, óleo sobre tela, 168x142 cm. 21 Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, Japão



Fig.33 - Susanne Johansson, *Stamsår*, 2016, óleo sobre painel de madeira, 42x40 cm.

fotografia instantânea que se revela uma ferramenta útil na construção dessa imagem ideal da natureza. Os tons amarelados nas partes mais luminosas da fotografia, as sombras rosadas, os azuis leitosos ou os verdes transparentes fazem parte de uma paleta artificial, possível apenas devido à superexposição da emulsão fotográfica utilizada, e que tornam mais evidente o ambiente etéreo que Tarkovsky pretendia (re)criar. Ao olhar para estas fotografias (fig.30), por norma tiradas de manhã cedo ou ao final do dia (onde o nascer e o por-do-sol aliado a alguma neblina ou maior densidade do ar formam fenômenos atmosféricos místicos), é inevitável não as relacionarmos às atmosferas transcendentais do Romantismo alemão, pois também elas parecem evocar uma sacralidade presente na paisagem. A série de polaroides tiradas na Rússia nativa de Tarkovsky, entre 1979 – 1980, “*evocam o conceito transcendental de casa*” (Fagard, 2012, para. 11) assim como a busca por uma harmonia espiritual.

A escolha de uma paleta adequada ao nosso projeto foi uma das primeiras questões que se mostraram imperativas para o progresso do mesmo. Se o que pretendíamos ao pintar paisagem era que esta se apresentasse como uma imagem situada entre a realidade de um lugar que conhecemos e entre o ideal imaginário que temos desse mesmo lugar, então a cor teria de servir o nosso propósito. Para conseguir uma paleta não-natural, de certa forma semelhante ao que acontece na fotografia instantânea, optou-se por reduzir as cores utilizadas a apenas três: azul-índigo, amarelo cádmio e marrom perileno (o branco titânio é utilizado, mas somente quando é necessária alguma opacidade na pintura). Esta autolimitação da gama cromática imposta à pintura, visível por exemplo na série *Monochrome horizons in blue, red and yellow* (fig.31), foi útil para focar a questão da construção da imagem por camadas transparentes, que abordaremos mais à frente, mas foi sobretudo eficaz para interligar de forma coesa o universo no qual se situa o projeto. Tal como acontece nos trabalhos de Luc Tuymans (n. 1958) (fig.32) ou Susanne Johansson (n. 1969) (fig.33), a escolha de uma paleta limitada, com cores sóbrias, suaves e não-naturais, confere à pintura um ambiente nebuloso, onde não é perceptível se a imagem diante de nós pertence ao plano do real ou da imaginação. A cor

serve então como primeiro estágio para posicionarmos a pintura num “entre”: o real ou irreal, o lugar ou o sonho.

5.2. O suporte como instigador de possibilidades

A limitação da nossa paleta veio dar lugar ao desafio seguinte: a escolha do suporte. Se inicialmente o suporte sobre o qual a pintura se desenvolvia era um aspeto secundário para a construção da imagem, a restrição da quantidade de cores a utilizar e a sua subsequente aplicação diluída na tela tornou evidente a necessidade de repensar a relação entre tinta e o material que constitui o suporte. O uso de uma tela de algodão com preparação universal de gesso e acetato polivinílico (cola branca) revelou-se inadequada para o tipo de mancha aguada que se pretendia atingir. A utilização de papel de aguarela com uma boa gramagem seria uma solução satisfatória, mas oferecia algumas limitações práticas como o tamanho e, especialmente, a falta de maleabilidade e pouca robustez do próprio material. Após algumas experiências com tecidos de diferentes composições (50% algodão + 50% linho, 80% algodão + 20% poliéster e 100% algodão) foi a lona de algodão cru (de 300gr) aquela que obteve os resultados que mais se aproximavam do que procurávamos¹⁰. Ao preparar a lona com apenas uma camada de acetato polivinílico e sem lixar a superfície, é possível trabalhar com a tinta acrílica muito diluída e obter uma boa absorção, tendo ainda a possibilidade de manipular e intervir sobre o suporte - lixando, esticando ou cozendo (fig.34).

Depois da escolha do suporte adequado sucedeu-se uma exploração plástica sobre o material. Por vezes, durante o processo de preparação do tecido, o acetato polivinílico sangrava para a face inferior do mesmo, e depois de seco, o acetato criava manchas que só apareciam após a aplicação da tinta. Assim, ao utilizarmos a parte não preparada do suporte conseguiu-se explorar (na série *And they called it mare pacifico* (fig.35) ou em *Variações sobre o tempo* (fig.36)) as possibilidades que estes acidentes traziam à construção das imagens, tanto pela função de reserva que as manchas provocam como pela sua

10 Algumas experiências foram também feitas sobre madeira contraplacada, mas a sua condição pouco porosa não permitia uma boa absorção da água, pelo que a tinta tinha que ser necessariamente mais consistente.

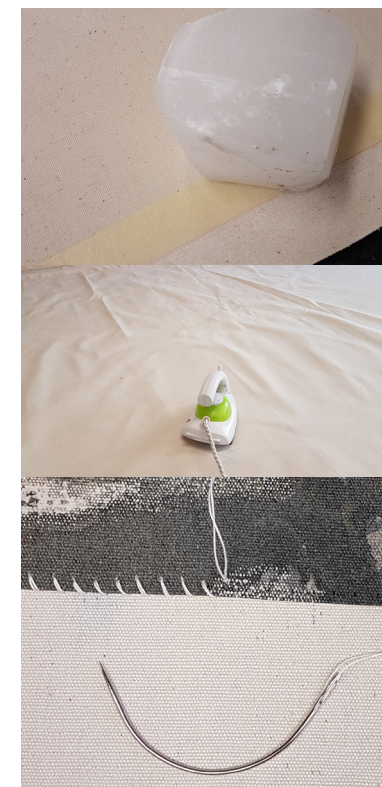


Fig.34 - Registos da preparação da lona, utilização de parafina e experiência com costura.



Fig.35 - Carolina Vieira, *And they called it mare pacifico (3), (4) e (5)*, 2018, acrílico sobre lona, 21x30 cm.

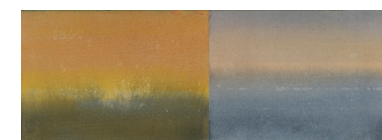


Fig.36 - Carolina Vieira, *Variações sobre o tempo (2) e (4)*, 2018, acrílico sobre lona, 21x30 cm



Fig.37 - Carolina Vieira, *Inner Immensity (1)*, 2018, acrílico sobre lona, 150x167 cm.



Fig.38 - Morris Louis, *Vernal*, 1960, acrílico sobre tela, 195,6x264,2 cm. Museo Nacional Centro de Arte - Reina Sofia, Madrid.



Fig.39 - Aimee Parrot, *Reciprocity*, 2015, aguarela, médio acrílico e tinta sobre calico, 52x42 cm.

“In that shallow space (...) the background is a curtain or a drape in front of which there is a table, on which there is a plate, on which are apples. But the apples are as important as the drape and the drape is as important as the legs of the table.” (Frankenthaler, 1973, *enum*)

capacidade em conferir às pinturas uma sensação de profundidade (a presença visual do acetato polivinílico empurra, de certa forma, todas as camadas de tinta que aplicamos sobre ele para um plano mais afastado).

Nos restantes trabalhos, e aqui a série *Inner immensity* (fig.37) é um bom exemplo, a transparência provocada pelas camadas de tinta colocou em evidência certas características inerentes à superfície do tecido como a leve textura da sua trama, as impurezas e o aspeto cru do algodão, assim como a sua cor de marfim. Para nós estas características enriquecem o trabalho, não nos interessa escondê-las, mas antes beneficiar da sua presença. Assim o próprio tecido torna-se parte da pintura. E o inverso também acontece: a tinta é absorvida pelo tecido, manchando-o e aparenta tornar-se parte do mesmo, pois passa a estar incorporada na superfície do suporte¹¹. Ou seja, o que acontece é uma acumulação de manchas e não propriamente uma acumulação de tinta.

Esta linha difusa que separa o que é a pintura daquilo que é o suporte é visível no trabalho de artistas como Morris Louis (1912-1962) (fig.38) ou Aimee Parrott (n. 1987) (fig.39). Mas foi Helen Frankenthaler (1928–2011), que ao empregar a técnica de soak-stain¹² no início dos anos 50, se interessou pela planicidade da pintura, por verificar que a tinta, ao impregnar-se na tela, passava a fazer parte do mesmo plano (fig.40 e 41). Desta maneira o suporte tornava-se parte do médio (a pintura) e a cor tinha a mesma importância que o algodão cru sobre o qual era aplicada.

11 Outro desafio inerente à preparação do suporte foi o isolamento das margens da pintura. Era importante que se pudesse observar as várias camadas de tinta que compõem a nossa imagem, e os limites do trabalho são úteis nessa observação. Assim, de forma a que a tinta (por ser muito aguada) não se espalhasse para fora do formato imposto por nós para uma determinada obra, foi necessária a aplicação de parafina no tecido para impermeabilizá-lo, impedindo a passagem da tinta.

12 *Soak-stain* refere-se à técnica de diluir a tinta, no caso de Helen Frankenthaler óleo com terbenfina e mais tarde acrílico com água e médio, para alcançar uma consistência semelhante à aguarela. Ao aplicá-la sobre uma tela crua, sem preparação, a tinta é absorvida pelo material, expandindo-se e criando o efeito de uma auréola em redor da mancha.

5.3. *Seeing in-between: a construção da pintura através da matéria translúcida*

A flexibilidade da lona de algodão e a sua boa capacidade de absorção, dá-nos tanto a possibilidade de pintar com a tinta muito diluída e com uma consistência semelhante à aguarela, como nos permite a aplicação de camadas semi-pastosas e opacas. A série *Satélite* (fig.42) resultou precisamente de experiências que visavam testar a eficácia de absorção do tecido. Nela é possível verificar que o rasto de tinta mais espessa deixado pelo pincel interage com a aguada aplicada sobre o tecido, deixando à superfície marcas que resultam do encontro das diferentes consistências de tinta e que criam pequenos mapas topográficos imaginários.

No entanto, com o decorrer do projeto, o que mais nos interessou explorar com a sobreposição de camadas transparentes e semitransparentes foi a possibilidade de atingir com a pintura uma “viagem” dentro dela mesma. Cada camada de tinta pousada sobre o suporte corresponde a uma passagem do tempo, sendo que quando damos a pintura por concluída, é possível encontrar vestígios que nos deixam perceber como é que a sua criação ocorreu. Visto à distância o trabalho corresponde à soma de todas as suas partes, mas ao vê-lo de perto conseguimos entender o seu processo de construção, em tudo semelhante à experiência de olharmos de muito perto para o ecrã de uma televisão¹³ e vemos os pontos tricolor que ao longe formam uma imagem nítida.

A representação da passagem do tempo através de camadas transparentes também é uma preocupação visível em algumas obras de Olafur Eliasson (n. 1967) e Petra Lindholm (n. 1973). Alguns dos trabalhos de Eliasson, dos quais a série *Monochrome movie*¹⁴ (fig.43) é exemplo, são construídos através de diferentes e sucessivas camadas

13 Em específico os ecrãs compostos por tubos de raios catódicos, designados pela sigla CRT (cathod ray tube).

14 Sobre *Monochrome movie* (2012), podemos ler no site do artista: “This work belong to the artist’s on-going series of watercolours that study, among other things, various representations and depictions of movement and depth in a medium that is both static and flat. The watercolour ‘movies’ graphically demonstrate progression of form over time through a series of ever widening ellipses whose hues constantly intensify or shift.” (Studio Olafur Eliasson, 2012, para. 1)



Fig.40 - Helen Frankenthaler em atelier a aplicar a técnica de *soak-stain*, 1969.

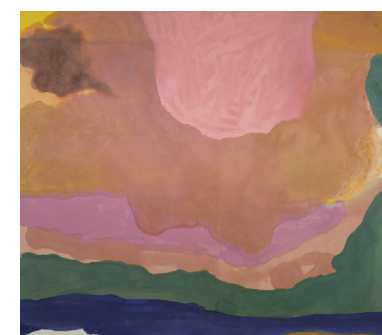


Fig.41 - Helen Frankenthaler, *Flood*, 1967, acrílico sobre tela, 315.6x356.9 cm. Whitney Museum of American Art, Nova Iorque.

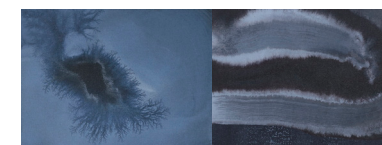


Fig.42 - Carolina Vieira, registros da série *Satélite*, 2018, acrílico sobre lona, 15x20 cm (cada).



Fig.43 - Olafur Eliasson, *Monochrome movie 1*, 2012, aguarela e grafite sobre papel, dimensões desconhecidas.



Fig.44 - Petra Lindholm, *The Approach*, 2014, seda, poliéster, *ink-jet* e pigmento sobre madeira, 58x34 cm.

de aguarela que criam subtis variações de cor, forma, profundidade e movimento quando sobrepostas. Já para Lindholm (fig.44) é no seu trabalho metódico de assemblage, no qual utiliza tecidos translúcidos, pigmentos e impressão *ink-jet*, que a artista tenta representar as mudanças ambientais e a passagem do tempo que afetam a paisagem, sendo o processo de construção de imagens ele próprio uma marca da passagem do tempo.

A ilha enquanto objeto a partir do qual assentam as nossas reflexões sobre a paisagem começou por ser representada por vistas aproximadas, ou seja, através de uma visão que parte do próprio espaço insular e sofreu, ao longo do projeto, um distanciamento gradual, sendo depois representada por vistas panorâmicas, cada vez mais longínquas, até desaparecer quase por completo, acabando por se transformar apenas em vistas de céu e mar. Se no início a representação da ideia de ilha servia como veículo para pensarmos sobre a paisagem— a partir de um lugar que que nos pertence e que conhecemos por dentro — essa reflexão começa agora a desviar-se da necessidade de representação de um lugar específico, preocupando-se mais com o processo de criação da imagem por si só.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Só foi possível começar a entender a nossa posição perante a prática da pintura através da adoção de um olhar introspetivo que, primeiro tentou perceber o contexto do lugar de onde se vem para depois poder embarcar numa jornada em direção a uma representação consciente da paisagem.

A contextualização histórico-social das ilhas no imaginário universal através da sua figuração na Literatura, na História ou na Arte, imprimiram na nossa consciência uma nova camada de significados que acarretam agora uma responsabilidade acrescida ao começarmos uma nova pintura. O ato de pintar uma ilhota solitária a meio do oceano ou um horizonte imóvel de céu e mar carrega consigo todas as histórias sobre paraísos perdidos onde a perspectiva de uma nova vida, tranquila e simples é possível. Ou talvez, por outro lado, nos recorde as histórias de exílios desventurados, marcados pelo peso do isolamento marítimo. Porque o mar, como escreve Brandão, *“é vida – mas o mar é também a imagem da realidade ou do Inferno, que é tudo a mesma coisa”*. (Brandão, 2011, pp. 169-170)

Esta responsabilidade, proveniente de um melhor entendimento sobre uma paisagem que nos é familiar despertou novas questões. Depois de uma contextualização histórica sobre o papel das ilhas, o nosso interesse recaiu sobre aspetos que dizem respeito à experiência perceptiva da paisagem, e mais tarde, sobre a sua representação na Pintura. É certo que o local de origem e a cultura onde cada indivíduo se insere afeta a sua visão, estabelece restrições, aumenta a sua sensibilidade para novos fenómenos e tem a capacidade de lhe dizer o que é a beleza.

Todo o nosso trabalho de pesquisa proporcionou aquisição de conhecimentos que nos permitiram avançar de forma mais lúcida com a nossa prática artística. É necessário saber-se de onde se vem, qual o contexto onde nos inserimos e porque fazemos o que fazemos.

A paisagem insular deu-nos o mote para refletir sobre a influência que as particularidades inerentes ao nosso local de origem exercem sobre o nosso processo criativo. No entanto, à medida que se

avançou com prática da pintura, foi-se tornando claro que ao utilizar a paisagem como assunto procuramos a transmissão de uma intenção. A paisagem tem a capacidade de transmitir o que queremos que ela transmita: emoção ou substância. Uma pintura que mostre a silhueta de um pedaço de terra ao longe, na linha do horizonte, quase desmaiada em tons pálidos de azul e violeta adquire uma função emotiva se assim o desejarmos (através do título que damos à pintura ou da nossa intenção quando a pintamos). Ainda assim o nosso interesse naquela imagem pode ser apenas a sua própria materialidade. Um objeto que subsiste por si mesmo, que fala de proporção nas suas formas, na harmonia das suas cores ou da sua composição.

O processo de trabalho em atelier acompanhou a pesquisa e reflexão que aconteceu ao longo de sensivelmente um ano e meio de projeto, mas essa cumplicidade entre trabalho prático e pensamento nem sempre surgiu de forma orgânica. Pareceu-nos que por vezes existia um desfasamento entre o que se fazia em atelier e o trabalho de pesquisa. Não que esta fosse despropositada, mas havia um sentimento de dúvida em relação à maneira como todo o projeto se ia alinhavar, se nos traria algo de novo, se chegaríamos ao fim desta etapa diferentes do que quando a começámos. Talvez seja precipitado tirar conclusões, mas olhando para o projeto como um todo, é possível dizer que sim, ele faz sentido e mais, trouxe-nos novos conhecimentos e novas abordagens.

Do ponto de vista prático há uma relação com o cinema que gostaríamos de aprofundar futuramente. Debruçamo-nos sobre o papel da paisagem como transmissor de estados de espírito no enredo de um filme, do seu papel na funcional na narrativa, e relacionamo-la com o papel semelhante que a paisagem adquire na pintura. Esse emprego da paisagem enquanto artifício técnico no cinema levou-nos a pensar outras questões que gostaríamos de aplicar à pintura. O cinema enquanto médio visual que apresenta uma imagem em movimento tem a capacidade de empregar diferentes planos de câmara – aproximações, afastamentos, *close-ups* e panorâmicas. Como já foi referido, se o cinema é visto em movimento e a pintura em pausa, podemos tentar tirar partido de algumas noções cinematográficas e

transferi-las para a pintura, de uma maneira a tentar que o nosso olhar percorra a imagem e encontre nela momentos de estagnação e de movimento. Assim, numa perspetiva futura interessa-nos desenvolver trabalhos que incorporem pinturas, recortes e transparências sobre a mesma superfície através de colagem e de costura utilizando várias perspetivas de uma mesma paisagem num único suporte.

Olhando para o nosso corpo de trabalho, desde a primeira imagem produzida até à última, percebemos que embarcamos numa viagem, espacialmente visível através da pintura, pela simplificação das formas e pela simplicidade redutora da cor. Uma viagem que começa a partir de um espaço que nos pertence (a nossa casa, a ilha), mas que aos poucos se afasta mais e mais de nós, até estar tão longe que de repente o perdemos de vista.

BIBLIOGRAFIA

Aarnio, E. (2006). The Disintegrating Landscape. In *Landscape in Kiasma's collections* (pp. 114-131). Helsínquia: Kiasma, Museum of Contemporary Art.

Almeida, B. P. (2005). *António Carneiro: O voo da águia*. Lisboa: Editorial Caminho.

Andresen, S. D. (2016). *Ilhas*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Bachelard, G. (1994). *Poetics of Space: The classic look at how we experience intimate places* (M. Jolas, Trans.). Boston: Beacon Press.

Baldacchino, G. (2012). The Lure of the island: A spatial analysis of power relations. *Journal of Marine and Island Cultures*, 1(2), 55-62. Disponível em https://www.researchgate.net/publication/257744648_The_Lure_of_the_island_A_spatial_analysis_of_power_relations

Bergman, I. (s.d.). Fårö. Consultado a 4 de junho, 2017, em <http://www.ingmarbergman.se/platser/faro>

Bird, R. (2008). Andrei Tarkovsky and Contemporary Art: Medium and Mediation. *Tate Papers*, nº10, Outono de 2008. Consultado a 6 de maio, 2018, em <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/10/andrei-tarkovsky-and-contemporary-art-medium-and-mediation>

Brandão, R. (2011). *As Ilhas desconhecidas*. Lisboa: Quetzal Editores.

Camões, L. V. (2016). *Os Lusíadas* (1572). Lisboa: Editora Guerra & Paz.

Capria, R. L., Jakob, M., & Cardoso, I. L. (2012). *Paisagem: Nas colecções do CAM-Fundação Calouste Gulbenkian e do Museu Nacional de Soares dos Reis* (CHAIA, Ed.). Página d'Arte.

Cauquelin, A. (2012). *A invenção da paisagem*. Lisboa: Edições 70.

Diegues, A. C. (1998). *Ilhas e mares: Simbolismo e imaginário*. São Paulo: Hucitec.

De Antonio, E. (Realizador), & Hanlon, V. (Produtor). (1973). *Painters painting*. Estados Unidos da América: New Yorker Films. Consultado a 2 de junho, 2018, em <https://www.youtube.com/watch?v=M6jt-oghNXQ>

Fagard, G. (2018, janeiro). The Polaroids of Andrei Tarkovsky, 1979-1983. Consultado a 24 de maio, 2018, em <https://eefb.org/retrospectives/the-polaroids-of-andrei-tarkovsky-1979-1983/>

Firth, R. (1961). *We, the Tikopia: A sociological study of kinship in primitive Polynesia*. Londres: Allen & Unwin.

Frade, P. (1991). *Da mimésis à simulação*. Porto.

GalleriMK (2016, maio). *Galleri Magnus Karlsson - Mamma Andersson - Dog Days* [Ficheiro de vídeo]. Consultado a 2 de abril, 2018, em <https://www.youtube.com/watch?v=xMc42ZakNtg>

Henriques, E. B. (2009). *Distância e conexão: Insularidade, relações culturais e sentido de lugar no espaço da Macaronésia*. Angra do Heroísmo: IAC-Instituto Açoriano da Cultura. Consultado a 23 de fevereiro, 2018, em https://www.researchgate.net/publication/272789698_Distancia_e_Conexao_Insularidade_relacoes_culturais_e_sentido_de_lugar_no_espaco_da_Macaronesia.

Lefebvre, M. (2011). On Landscape in Narrative Cinema. *Canadian Journal of Film Studies*, 20(1), 61-78. Consultado a 6 de março, 2018, em <https://www.utpjournals.press/doi/abs/10.3138/cjfs.20.1.61>.

Louisiana, C. (2017, fevereiro). *Karin Mamma Andersson Interview: Paintings as weapons* [Ficheiro de vídeo]. Consultado a 2 de abril, 2018, em <https://www.youtube.com/watch?v=wNRvzB9a7Uo&t=20s>

Maderuelo, J. (2005). *El paisaje: Génesis de un concepto*. Madrid: Abada Editores.

Merleau-Ponty, M. (1999). *A fenomenologia da percepção* (2ª ed.). São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora.

Moore, S. (2013). *The novel: An alternative history, 1600-1800*. Nova Iorque: Bloomsbury Academic.

More, T. (1966). *Utopia (1516)*. Leeds: Scolar P.

Morley, S. (2012). The Sublime Unknown. Consultado a 28 de outubro, 2017, em https://www.academia.edu/2312305/The_Sublime_Unknown

Rosenblum, R., & Asvarishch, B. (1990). *The romantic vision of Caspar David Friedrich: Paintings and drawings from the U.S.S.R.* (S. Rewald, Ed.). Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art.

Rosenblum, R. (1993). *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico: De Friedrich a Rothko* (C. L. Tena, Trad.). Madrid: Alianza Editorial.

Sá, D. (s.d.). Governo dos Açores - Secretaria Regional da Educação, Ciência e Cultura - Direção Regional da Cultura. Consultado a 19 de maio, 2017, em <http://www.culturacores.azores.gov.pt/ea/pesquisa/Default.aspx?id=7728>

Salgado, D. (2016, março). A paisagem como suporte de representação gráfica na obra de Andrei Tarkovsky. *Arte Capital*. Consultado a 3 de fevereiro, 2018, em <http://www.artecapital.net/opiniao-160-daria-salgado-a-paisagem-como-suporte-de-representacao-cinematografica-na-obra-de-andrei-tarkovsky>

Sardo, D., Montolío, C., Svestka, J., & Neumaier, O. (1995). *Michael Biberstein: A difícil travessia dos Alpes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Schalansky, J. (2012). *Pocket atlas of remote islands*. Londres: Particular Books.

Studio Olafur Eliasson. (2012). Monochrome movie 1-3. Consultado a 3 de junho, 2018, em <http://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK107926/monochrome-movie-1-3#slideshow>

Tarkovsky, A. (1987). *Sculpting in time*. Consultado a 30 de abril, 2018, em https://monoskop.org/File:Tarkovsky_Andrey_Sculpting_in_Time_Reflections_on_the_Cinema.pdf.

Tuan, Y. (1993). *Passing strange and wonderful: Aesthetics, nature, and culture*. Nova Iorque: Island Press.

Vieira, A. (2015). Da História das ilhas à Nissologia e novíssima História. In *Cadernos De Divulgação Do CEHA* (pp. 1-63). Funchal: CEHA.

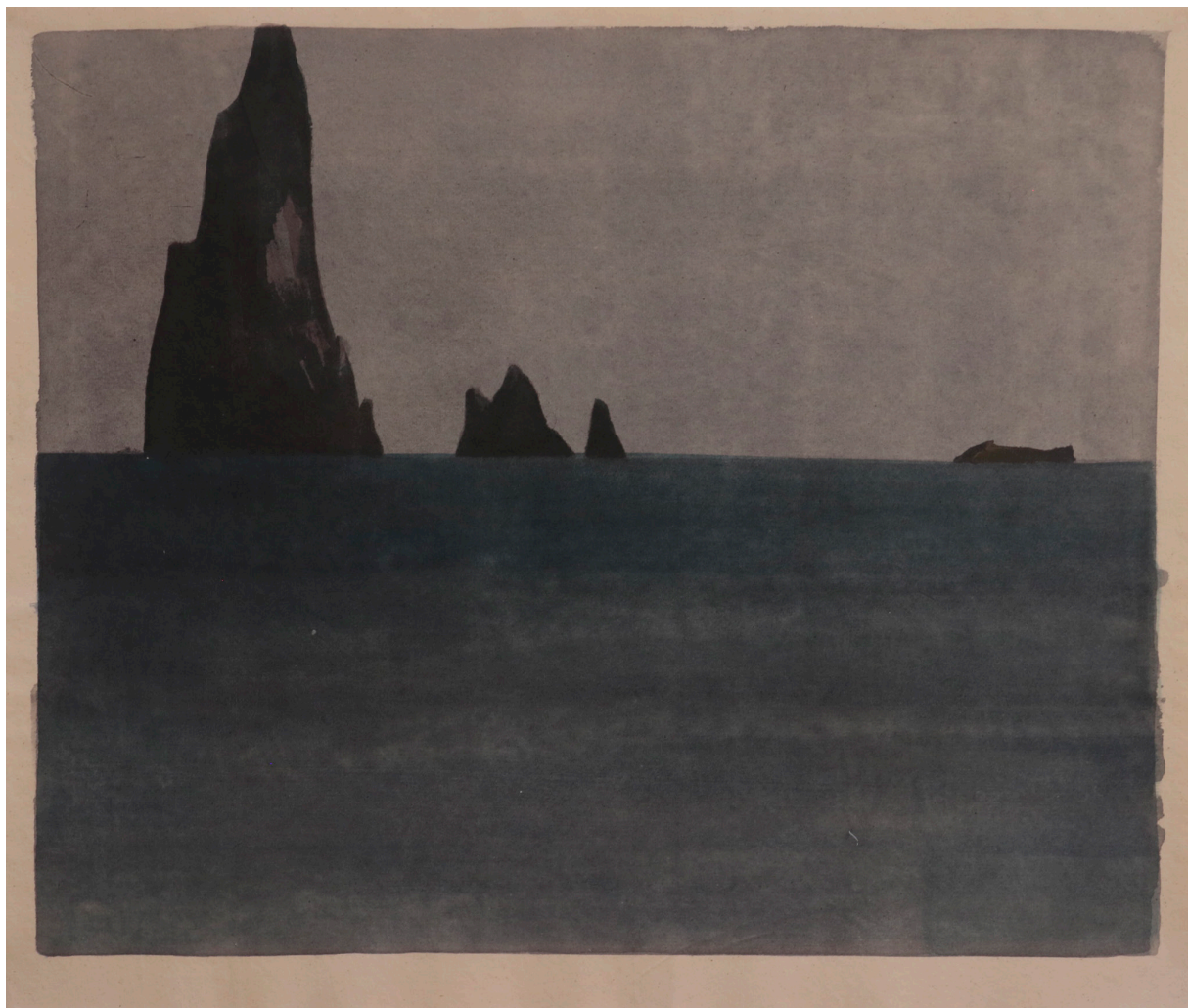
Wilton, A. (1980). *Turner and the sublime*. Londres: British Museum Publications.

Žižek, S. (2013). *Lacrimae Rerum* (2ª ed.). Lisboa: Orfeu Negro.

LIVRO DE PROJETO



Carolina Vieira, *Aproximação (1)*, 2018
Acrílico s/ lona
95x81 cm



Carolina Vieira, *Aproximação (2)*, 2018
Acrílico s/ lona
81x96 cm



Carolina Vieira, *Aproximação (3)*, 2018
Acrílico s/ lona
98x82 cm



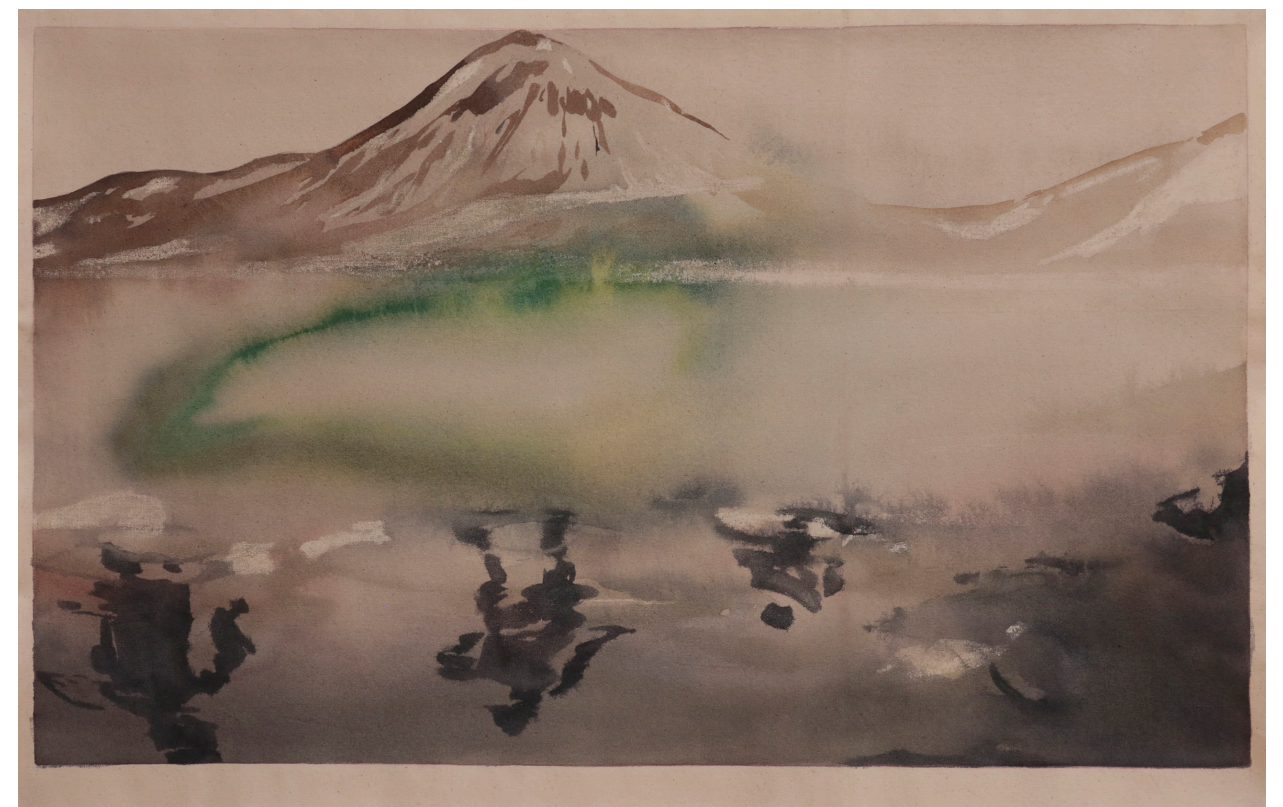
Carolina Vieira, *Aproximação (4)*, 2018
Acrílico s/ lona
81x95 cm



Carolina Vieira, *Aproximação (5)*, 2018
Acrílico s/ lona
98x81 cm



Carolina Vieira, *Aproximação (6)*, 2018
Acrílico s/ lona
81x108 cm



Carolina Vieira, *Deception*, 2018
Acrílico s/ lona
79x121 cm



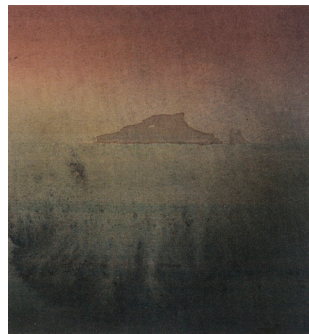
Carolina Vieira, *Escape window (1)*, 2018,
Acrílico s/ lona
24x27 cm



Carolina Vieira, *Escape window (2)*, 2018
Acrílico s/ lona
28x24 cm



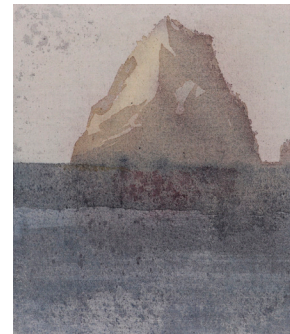
Carolina Vieira, *Escape window (3)*, 2018
Acrílico s/ lona
27.5x24.5 cm



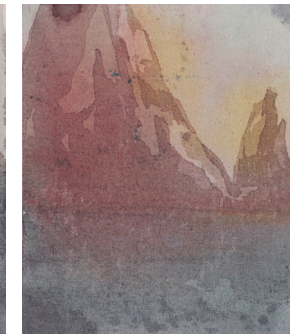
Carolina Vieira, *Escape window (4)*, 2018
Acrílico s/ lona
26.5x24 cm



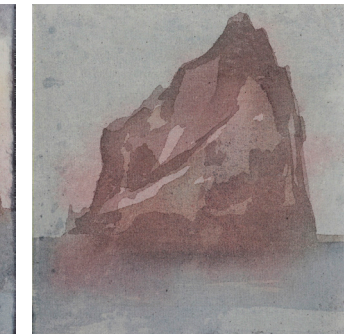
Carolina Vieira, *Escape window (5)*, 2018
Acrílico s/ lona
26.5x24.cm



Carolina Vieira, *Escape window (6)*, 2018
Acrílico s/ lona
27x24 cm



Carolina Vieira, *Escape window (7)*, 2018
Acrílico s/ lona
27x24 cm



Carolina Vieira, *Escape window (8)*, 2018
Acrílico s/ lona
24.5x24 cm



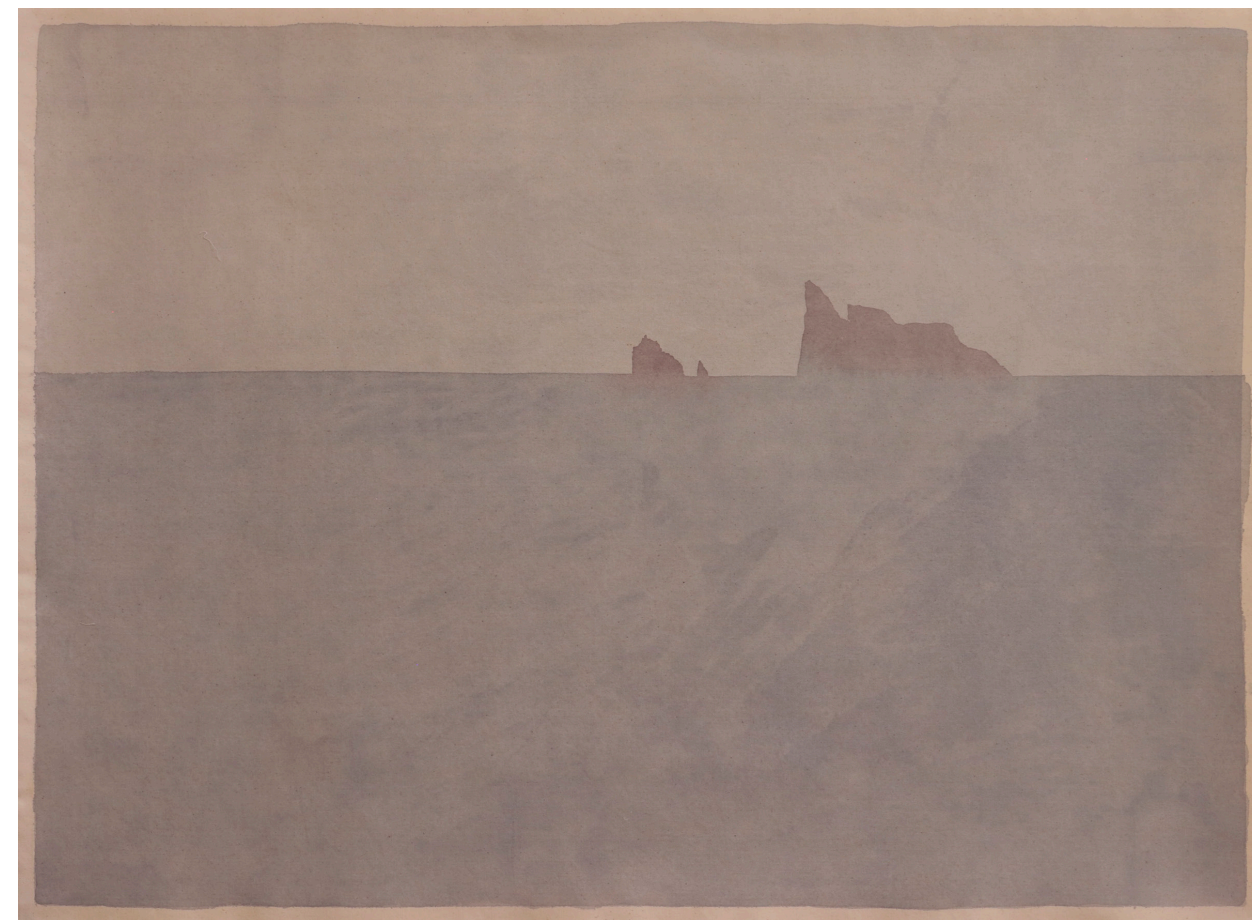
Carolina Vieira, *Afastamento (1)*, 2018
Acrílico s/ lona
81x94 cm



Carolina Vieira, *Afastamento (2)*, 2018
Acrílico s/ lona
81x94 cm



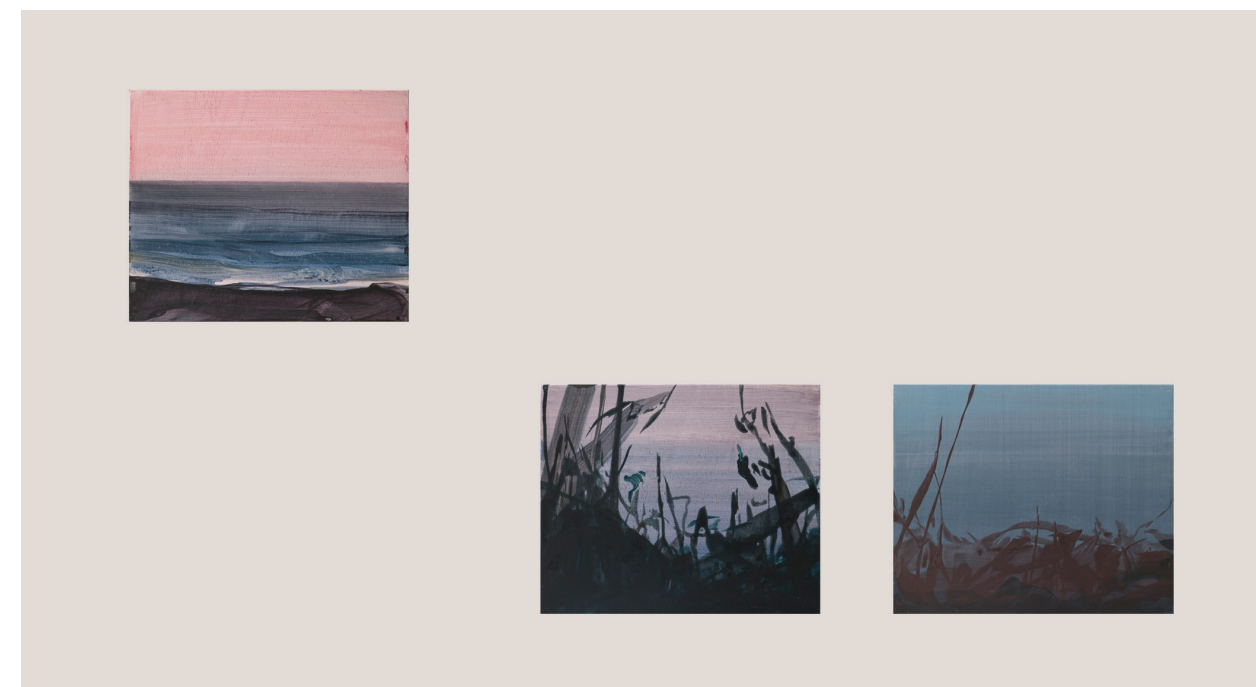
Carolina Vieira, *Afastamento (3)*, 2018
Acrílico s/ lona
81x96 cm



Carolina Vieira, *Afastamento (4)*, 2018
Acrílico s/ lona
81x111.5 cm



Carolina Vieira, *Aproximação (5)*, 2018
Acrílico s/ lona
30x30 cm



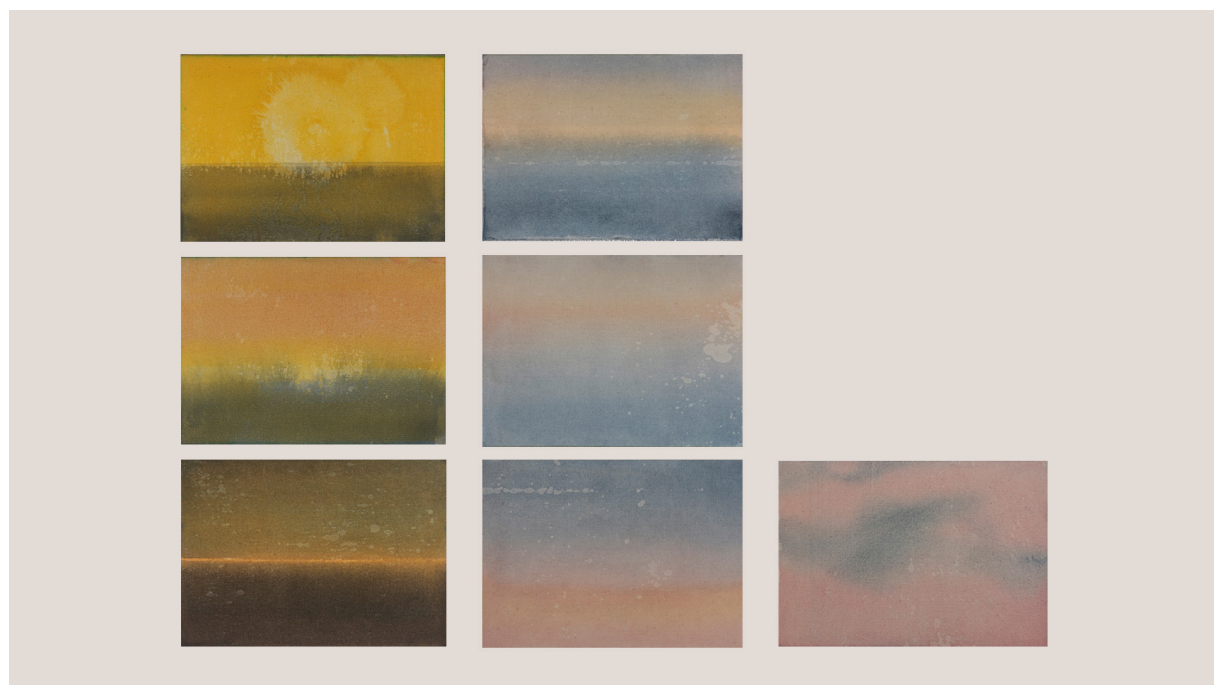
Carolina Vieira, *S/ título*, 2018
Acrílico s/ madeira
25x30 cm

Carolina Vieira, *S/ título*, 2018
Acrílico s/ madeira
25x30 cm

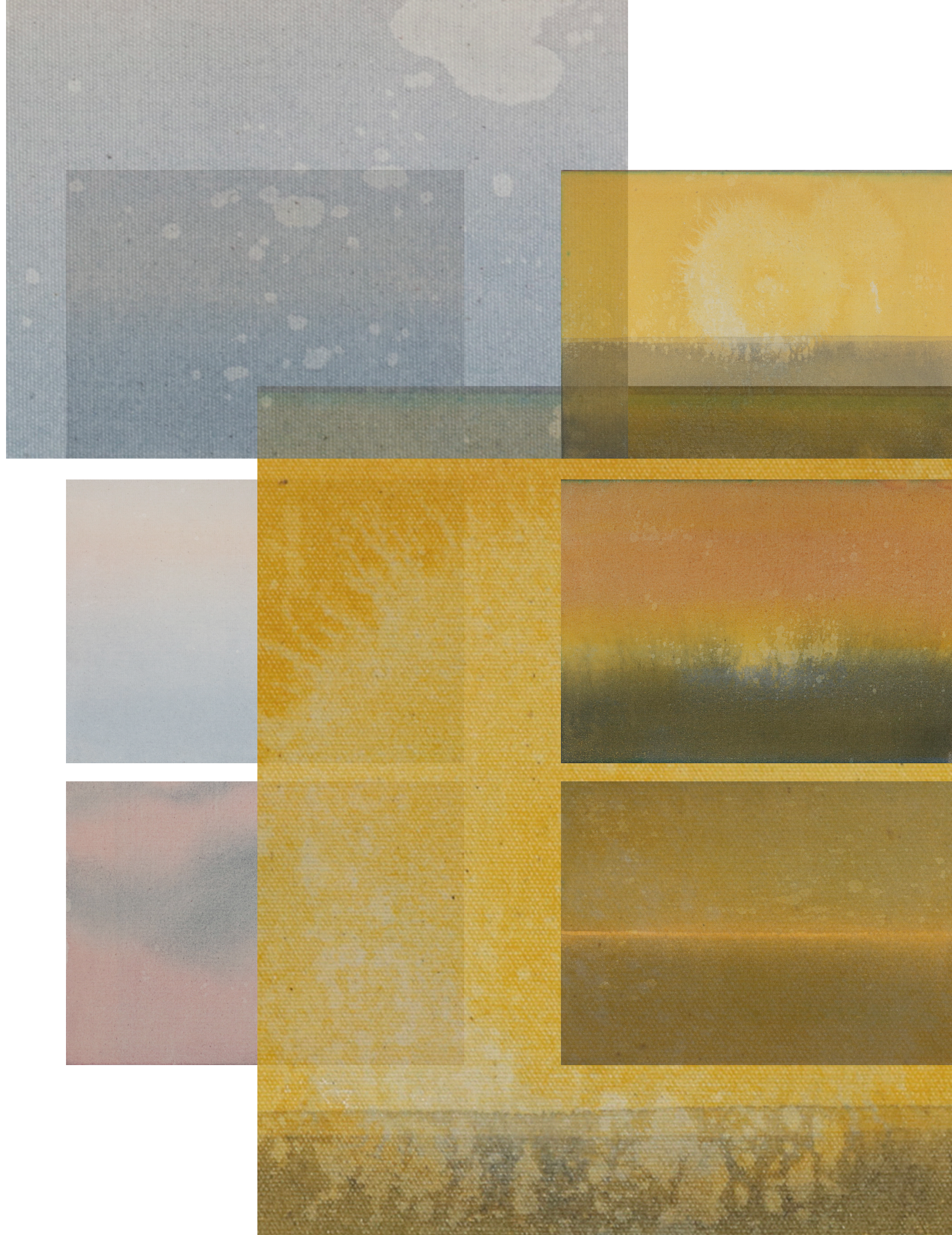
Carolina Vieira, *S/ título*, 2018
Acrílico s/ madeira
25x30 cm



Carolina Vieira, *Trindade*, 2018
Acrílico sobre lona
50x50 cm



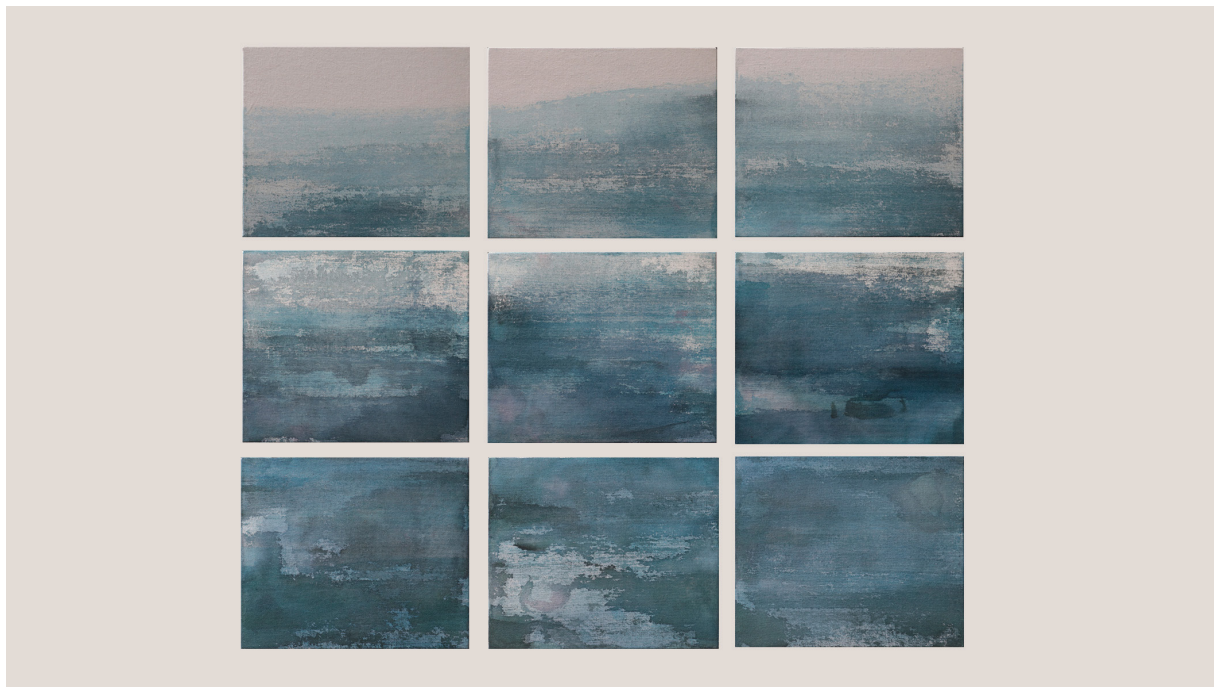
Carolina Vieira, série *Variações sobre o tempo*, 2018
 Acrílico s/ lona
 21x30 cm (cada)



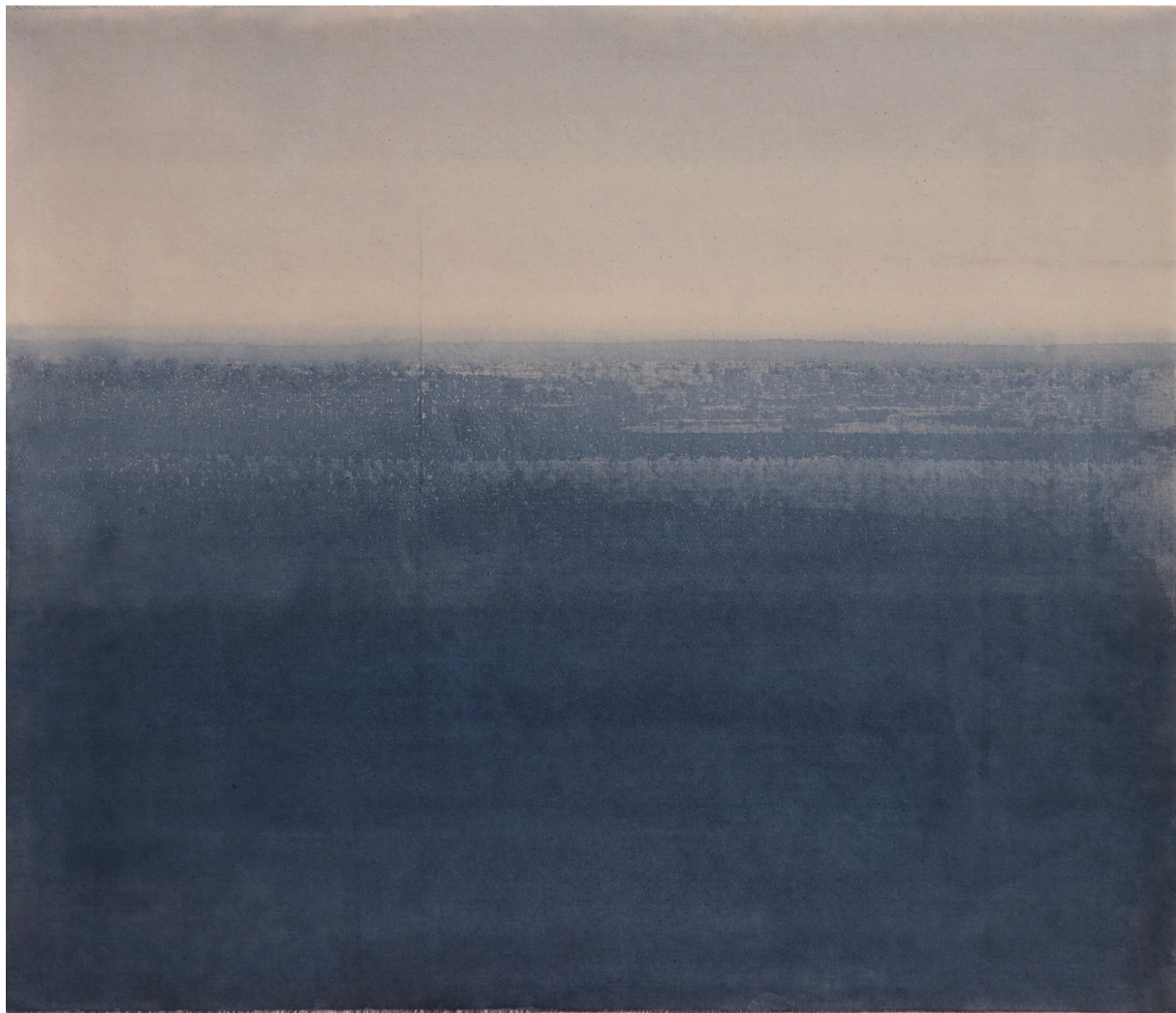


Carolina Vieira, série *Satélite*, 2018
Acrílico s/ lona
15x20 cm (cada)





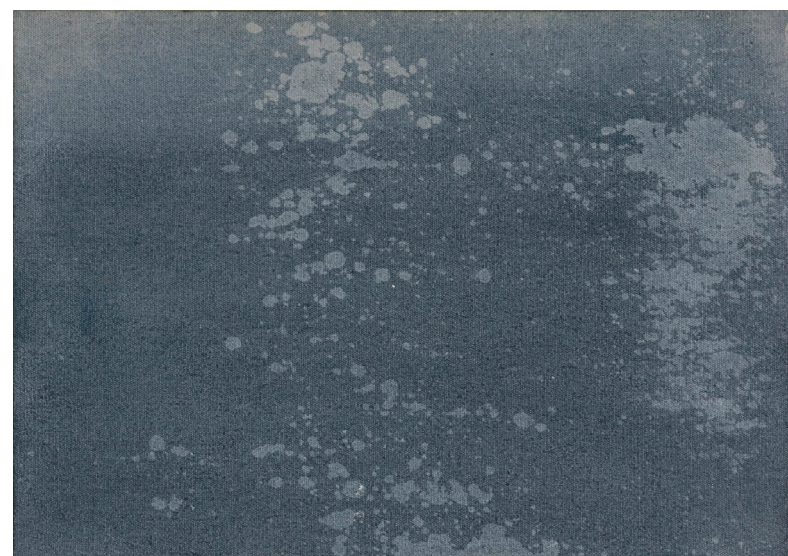
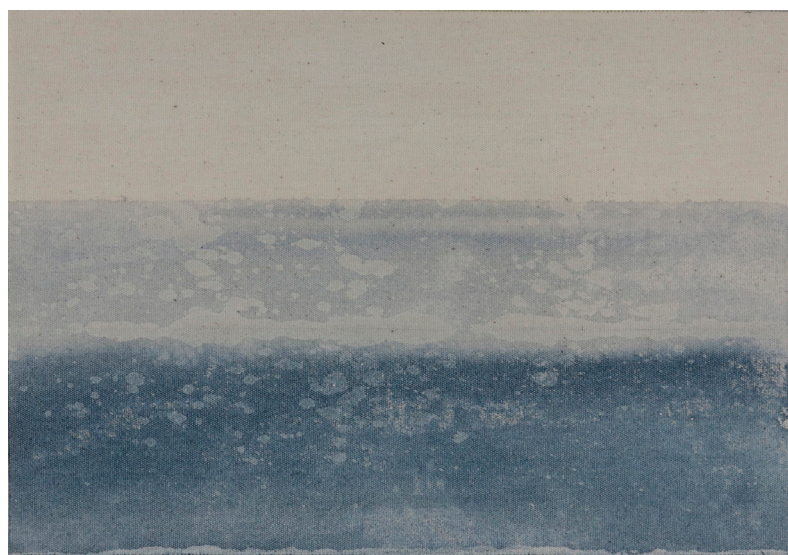
Carolina Vieira, *Sinking*, 2018
 Acrílico s/ lona
 25x30 cm (cada)



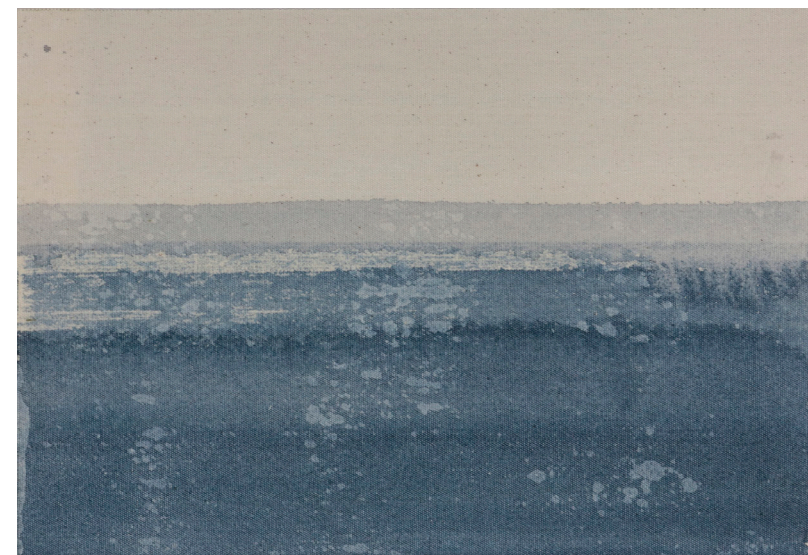
Carolina Vieira, *And they called it mare pacífico (1)*, 2018
 Acrílico s/ lona
 81x94 cm



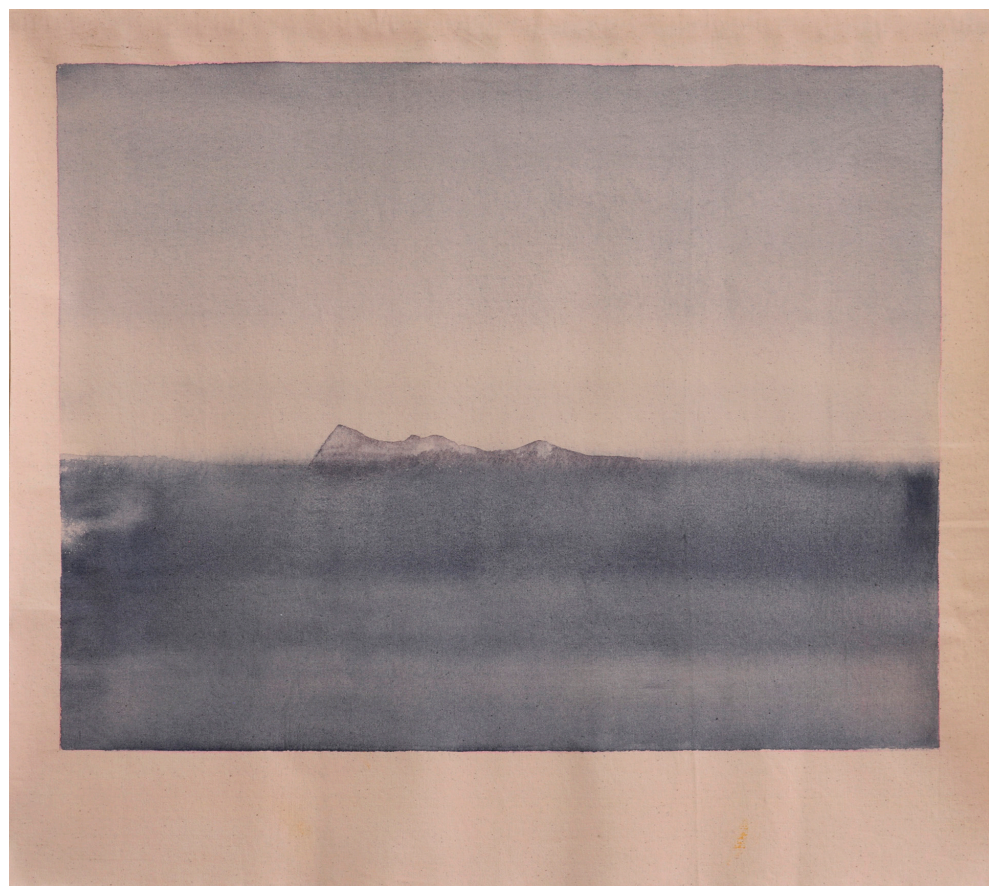
Carolina Vieira, *And they called it mare pacífico (2)*, 2018
 Acrílico s/ lona
 81x94 cm



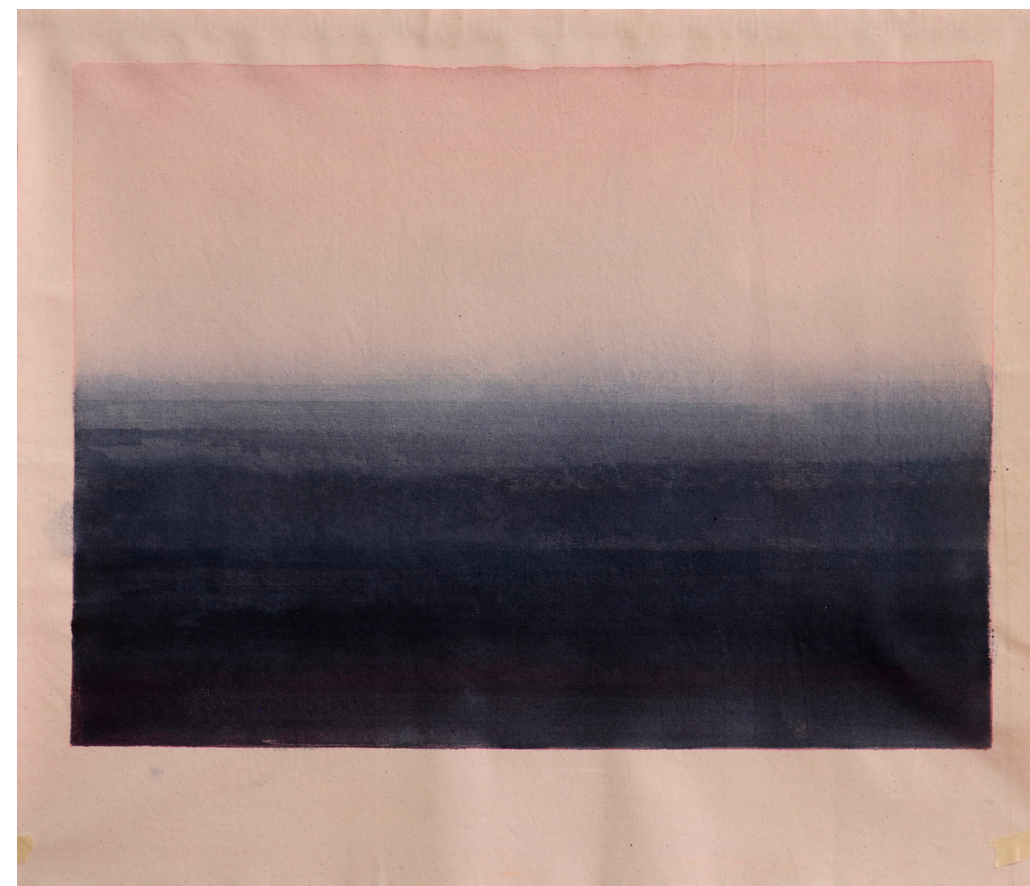
Carolina Vieira, *And they called it mare pacífico (3)*, 2018, Acrílico s/ lona, 21x30 cm
 Carolina Vieira, *And they called it mare pacífico (4)*, 2018, Acrílico s/ lona, 21x30 cm



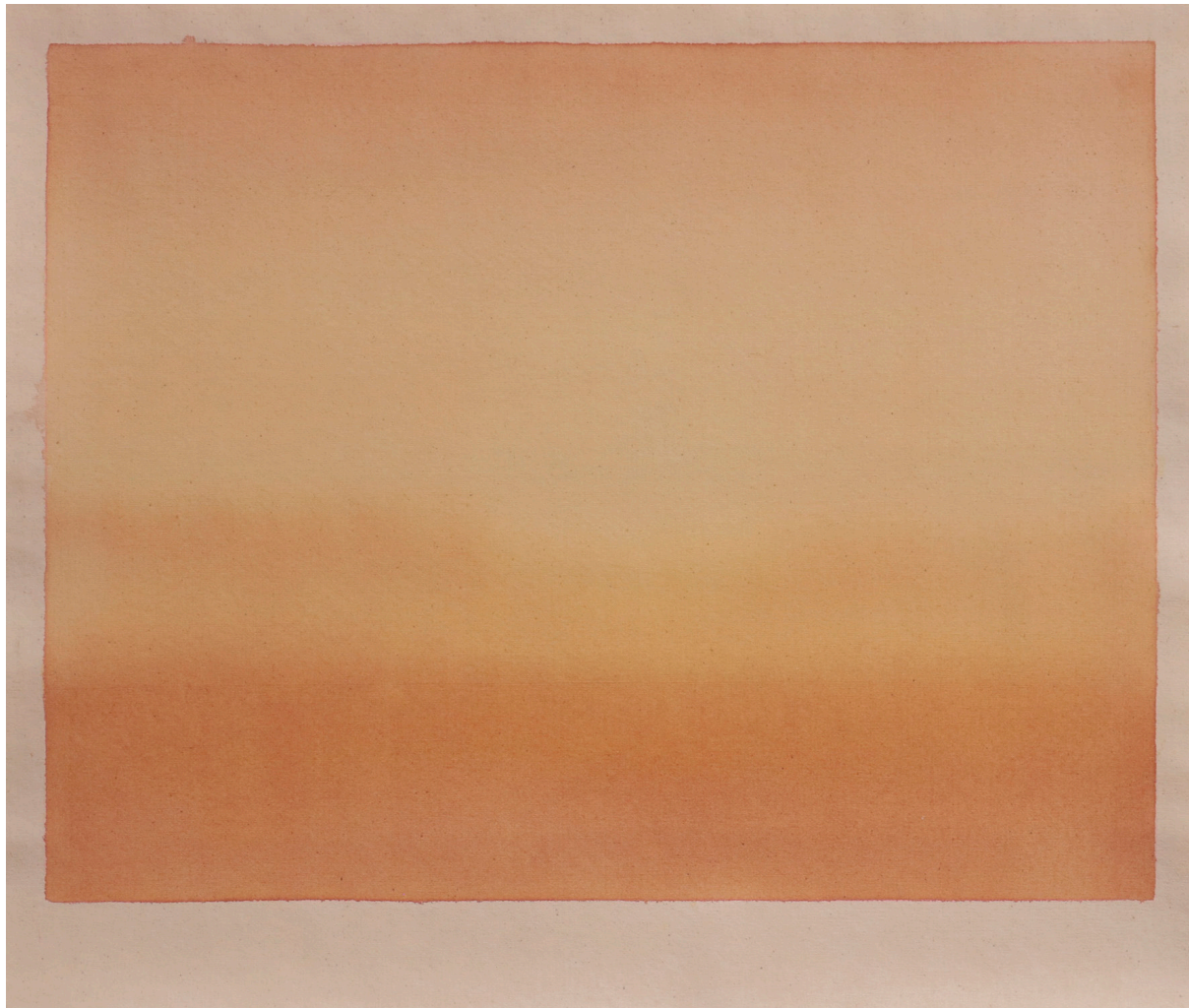
Carolina Vieira, *And they called it mare pacífico (3)*, 2018, Acrílico s/ lona, 21x30 cm
 Carolina Vieira, *And they called it mare pacífico (3)*, 2018, Acrílico s/ lona, 21x30 cm



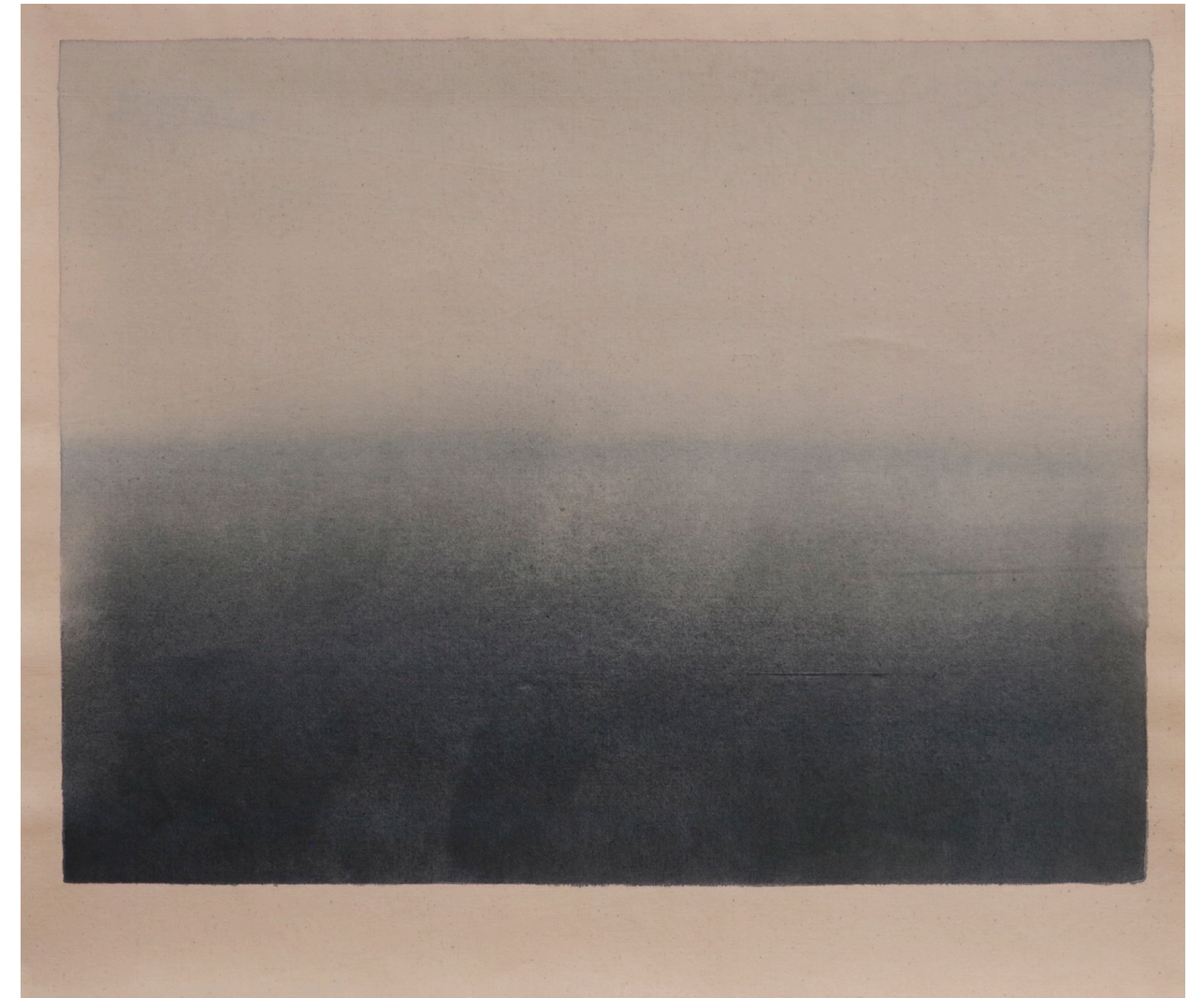
Carolina Vieira, *S/ título*, 2018
 Acrílico s/ lona
 81x91 cm



Carolina Vieira, *S/ título*, 2018
 Acrílico s/ lona
 81x92 cm



Carolina Vieira, *Monochrome horizons in blue, red and yellow (1)*, 2018
 Acrílico s/ lona
 68.5x80 cm



Carolina Vieira, *Monochrome horizons in blue, red and yellow (2)*, 2018
 Acrílico s/ lona
 68.5x80 cm



Carolina Vieira, *Monochrome horizons in blue, red and yellow (3)*, 2018
 Acrílico s/ lona
 68.5x80 cm



Carolina Vieira, *Inner Immensity (1)*, 2018
 Acrílico sobre lona
 150x167 cm



Carolina Vieira, *Inner Immensity (2)*, 2018
Acrílico sobre lona
150x167 cm



Carolina Vieira, *Inner Immensity (3)*, 2018
Acrílico sobre lona
150x182 cm



Carolina Vieira, *Inner Immensity (5)*, 2018
Acrílico sobre lona
150x182 cm

